Ludwig van Beethoven

als

dramatischer Tondichter.

Eine ästhetische Würdigung seiner dramatischen Compositionen, vornehmlich seines Fidelio.

Für Freunde der Tonkunst

von

C. E. R. Alberti.

Stettin 1859.
Verlag von Th. von der Nahmer.
Müllersche Buchhandlung.

Ludwig van Beethoven

als

dramatischer Tondichter.

Eine ästhetische Würdigung seiner dramatischen Kompositionen, vornehmlich seines „Fidelio".

Für Freunde der Tonkunst

von

C. E. R. Alberti.

Stettin, 1859.
Verlag von Th. von der Nahmer,
Müller'sche Buchhandlung.

Inhalt.

Anhang.

Den Manen

seines innigst geliebten Freundes

S. W. Dehn.

Vorwort.

Mehr als dreißig Jahre sind seit dem Tode des großen Meisters, mit dem diese Blätter sich beschäftigen, dahingegangen; und Er, der Vielen damals in seinen künstlerischen Schöpfungen unverständlich, ja ungenießbar erschien, der sich die wegwerfendsten Urtheile von den musikalischen Zünftlern gefallen lassen mußte, er ist seitdem mehr und mehr ein Gemeingut der gebildeten musikalischen Welt geworden, sie hat in ihm den erhabensten tondichtenden Genius lieben und verehren gelernt. Aber hierbei ist man nicht stehen geblieben. Durch liebevolle Hingabe an diese unvergleichlichen Tondichtungen, durch ein Versenken in ihren unerschöpflich reichen Gehalt ist man mehr und mehr zum Verständnisse derselben herangereift, und das mit Recht! Denn keiner unter den großen musikalischen Heroen der Neuzeit mußte das Bedürfniß eines solchen geistigen Verständnisses auch den gebildeten Musikfreunden, nicht blos den Kennern, mehr nahe legen, als gerade Beethoven, bei dem die Unmittelbarkeit der schöpferischen Konzeption nicht in einem solchen Maaße vorhanden war, als bei Haydn und Mozart, sondern der selbst philosophischer Denker, auch mit dem tiefen reflektirenden Geiste an den erhabenen Schöpfungen seiner empfindenden Phantasie arbeitete. So ist man denn dahin gekommen, ihn als das

Ideal der reinen Tonkunst anzusehen, ihm hier die Palme höchster Schönheit und Vollendung zuzuerkennen. Auch der Verfasser dieser Schrift theilt diese Ansicht entschieden. Wenn man aber bis dahin sich darauf beschränkt hat, dies nur auf dem Gebiete der reinen Tonkunst zu thun, und sonach Beethoven als den erhabensten tondichtenden Genius in seinen Sonaten, Quartetten und Symphonien zu bezeichnen, so möchte der Verfasser ihm dieselbe Stellung auch als dramatischen Komponisten vindiciren, und dadurch gewissermaßen eine Lücke in dem bisher Geleisteten ausfüllen, daß er den Nachweis zu führen sucht, Beethoven habe nicht minder auf dem Gebiete der dramatischen Musik (wie geringe auch die Zahl der von ihm gegebenen Werke ist!) das Größte und Vollkommenste geleistet, und sei auch hierin bisher nicht übertroffen worden. — Zur Verhütung von Mißdeutungen sei nur noch bemerkt, daß die vorliegende kleine Schrift nicht für gelehrte Musikkenner, sondern für gebildete Musikfreunde geschrieben ist, und daher auch keinen weiteren Anspruch macht, als diesen das Verständniß dieses musikalischen Genius auch von einer bis dahin weniger beachteten Seite näher zu bringen, und dadurch zugleich für sie eine bewußtere Würdigung der seit Beethoven erschienenen Werke auf dem Gebiete der dramatischen Musik zu vermitteln. Möge dieselbe daher bei den gebildeten Musikfreunden, für welche sie bestimmt ist, dieselbe günstige Aufnahme finden, die den früheren Arbeiten des Verfassers zu Theil geworden.

Der Verfasser.

I. Standpunkt.

Nur selten begegnen wir in der Kunstgeschichte der Erscheinung, daß ein Künstler von früher Jugend an, oder auch nur seitdem er mit seinen schöpferischen Leistungen an die Oeffentlichkeit herauszutreten begonnen, ihnen auch schon den Stempel künstlerischer Vollendung aufdrückt und, obschon kaum durch die Meisterwerke seiner Vorgänger gebildet, schon selbst als einen Meister, nicht blos in Originalität der Ideen und Auffassung des Einzelnen, sondern in vollendeter Abrundung des Ganzen, in unbedingter Herrschaft über die Form und weiser Selbstbeschränkung (sonst das Ergebniß langjähriger und reifer Erfahrung) sich bewährt. Aber noch seltener dürfte es sich begeben, daß ein schaffender Künstler auf einem einzelnen Gebiete seiner Kunst mit einem Werke seine hohe Meisterschaft der Mit- und Nachwelt bekundet, ja sogar eine neue Bahn betretend, auf derselben die Idee des vollendeten Kunstwerks selbst in höherem Grade als es bisher geschehen, realisirt, und dann für immer von diesem Gebiete der sein ganzes inneres Leben bewegenden Kunst sich abwendet. Das Erste haben wir an Mozart zu bewundern. Von ihm müssen wir als Komponisten überhaupt, und als dra-

matischem insbesondere, es rühmen, daß allen seinen Werken, auch denen des frühen Jünglingsalters, das Gepräge einer seltenen Reife und Vollendung aufgedrückt ist. Das Letztere ist es, was in der Geschichte der Oper Beethoven als eine so außerordentliche und seltene Erscheinung, als einen Gegenstand des Staunens und einer Bewunderung darstellt, die nur getrübt wird durch die schmerzliche Wehmuth darüber, daß er uns eben nur in seinem „Fidelio" hat ahnen lassen, was er der Oper hätte werden können, wenn er mit der Tiefe seines Geistes und seiner reichen Schöpferkraft ihr öfter sich zugewendet hätte. Noch mehr aber nimmt mit Recht eine solche Erscheinung unser ganzes Interesse in Anspruch, wenn wir uns nicht verbergen können: obgleich seit dem Erscheinen dieses Werkes ein halbes Jahrhundert vergangen, obgleich seitdem eine Fluth von deutschen, französischen und italienischen Opern uns fast überschwemmt hat, Beethoven steht mit seinem Fidelio noch heute da, einem einzelnen hohen Berge gleich, der in weiter Ebene alles überragend sein Haupt in den Himmel erhebt; er ist noch heute von keinem spätern Opernkomponisten übertroffen worden; sondern was etwa Tüchtiges auf diesem Felde geleistet worden, das ist erwachsen auf der Bahn, die er eingeschlagen; und wo man diese verlassen, da sind, wenn auch noch so effektvolle, doch nur ephemere Erscheinungen zu Tage gefördert, und die nächste hat jedesmal die frühere zu überbieten versucht, ist aber eben so bald wie jene, vergessen worden, während der Fidelio Beethovens erst langsam sich Anerkennung verschafft hat bei einem Publikum, das erst an ihm selbst zum Verständniß seiner hohen Vollendung heranreifen mußte, dann aber mit Recht in der Werthschätzung des bessern, kunstsinnigen Theils desselben immer höher gestiegen und durch nichts verdunkelt worden ist.

2. Rückblick auf die Oper vor Beethoven.

Fragen wir zunächst nach den Ursachen, die einer solchen in der That einzig dastehenden Erscheinung zum Grunde liegen, so dürfte es schwer, ja unmöglich sein, sie in der Art darzulegen, daß sie erschöpfend uns die Antwort auf eine derartige Frage geben. Bleibt doch das Walten des schöpferischen Geistes, je reicher es sich in seiner Ursprünglichkeit entfaltet, immer geheimnißvoll und unerklärlich! Indeß so manches Einzelne läßt sich demohnerachtet wohl hervorheben, das uns eine annähernde Lösung dieses Räthsels darbietet. Wir müssen aber, um den richtigen Standpunkt zu gewinnen, in der Geschichte der Oper etwas zurückschauen und der wenigen hervorragenden Komponisten auf diesem Gebiete gedenken, auf deren Schultern Beethoven allerdings steht, ohne darum zu verkennen, daß, wie sehr er sich auch dessen bewußt gewesen, wie viel er ihnen zu danken habe, er sie dennoch Alle hinter sich gelassen.

Wir übergehen hier mit Recht die dürftigen und gänzlich ungenügenden Anfänge in der Oper, verweilen nicht bei den Fortschritten, die sie in drei Jahrhunderten gemacht, bis sie endlich zu einer naturgemäßeren musikalischen Deklamation, zu mannigfaltigeren Begleitungsformen, zu größerem Reichthum in der Harmonie, und bis zur Benutzung von Terzetten und Ensembles hindurchgedrungen; diejenigen, deren hier nur zu erwähnen ist, sind Gluck und Mozart, die Einzigen, von denen ein Beethoven lernen konnte. Bis auf welchen Höhepunkt der Vollendung haben diese erhabenen Meister aber die Oper gebracht? Es ist wahr, das Verdienst eines Gluck auf diesem Gebiete ist ein unvergängliches. Mit welcher Begeisterung für das seiner Seele vorschwebende künstlerische

Ideal, mit welcher sittlichen Energie trat er, nachdem er selbst 45 Opern, dem damaligen Geschmacke huldigend, geschrieben und mit ihnen Ruhm und Ehre geerntet, diesem Ungeschmack entgegen, der nichts als eine Vernachlässigung, ja Verhöhnung aller künstlerischen Wahrheit war! Und wie groß war für ihn die Gefahr, indem er allem Bestehenden und Gefeierten Trotz bot! Wer gedenkt nicht der schweren Kämpfe, die er zu bestehen hatte, der Intriguen, die ihn zu stürzen drohten! Wen mahnt es nicht an seinen Schmerzensruf: Alceste est tombée! Aber die heilige Gluth, die seine Seele erfüllte, die innere Gewißheit von dem endlichen Siege der Wahrheit erhielt ihn in allen diesen Kämpfen aufrecht und ließ ihn den Triumph feiern, der ihm allein genügte, den der künstlerischen Wahrheit. Wer wagte es jetzt noch, ein dramatisches Recitativ zu schreiben, ohne zu ihm aufzublicken, als demjenigen, der zuerst musikalische Deklamation gelehrt. Wer zollte ihm nicht die höchste Anerkennung um seines reinen edlen Musikstyles, um seiner seelenvollen, den jedesmaligen Empfindungen so durchaus entsprechenden Melodien, endlich um seiner echten Charakteristik willen. Wer rühmt nicht gerne seine so effektvollen und doch so einfachen Chöre, wer nicht die Neuheit in der Behandlung des Orchesters. Ja, Gluck ist der Erste, der uns eine Oper gegeben, wenn wir darunter ein musikalisches Drama von zusammenhängender Handlung, von scharfer psychologischer Charakteristik verstehen, ein Drama, in welchem die Musik auf ihre wahre Aufgabe beschränkt wird, der Poesie zum Behufe des Ausdrucks der Worte und der Situation des Gedichts zu dienen, wie er sich selber darüber ausdrückte. Er hat zuerst der sogenannten absoluten Musik in der Oper, die den Text nur, als gleichgültige Unterlage benutzend, überwuchert, und oft in ihrem Ausdruck mit der Situation in den

offenbarsten Widerspruch tritt, er hat ihr zuerst den Krieg erklärt, ja er hat sie zu seiner Zeit vollständig aus der Oper verbannt.

Zwar läßt sich nicht leugnen, daß er in diesem Allen eigentlich nur den Anfang gemacht, nur die neue, allein richtige Bahn eröffnet hat. Auf ihr hätte unausgesetzt und ohne Abirrung auf nur zu sehr naheliegende Abwege fortgeschritten werden müssen. Was hätten wir aber für eine Oper, wäre dies von den Komponisten derselben während der fast hundert Jahre geschehen, seitdem Gluck das Banner der musikalischen Wahrheit auf dem Felde des musikalischen Drama kühn und mächtig erhob! Mag immerhin zugegeben werden, daß für die Ausbeutung des von ihm Angebahnten noch ein unendlich weites Feld sich eröffnete, daß er gewissermaßen nur die ersten Lineamente zu dem Kunstwerk gab, welches eine spätere Zeit in vollendeter Ausführung, unterstützt von reicheren Mitteln, nach jeder Richtung hin ins Leben rufen sollte; — wird dadurch sein Ruhm geringer, daß er eben nur leistete, was in der damaligen Zeit von dem höchsten künstlerischen Standpunkte aus geleistet werden konnte? Bleibt er nicht der, von dem aus erst die Geschichte des musikalischen Drama's datirt? Mag es selbst zugegeben werden, daß seine musikalische Charakteristik nur eine mehr allgemeine war; die Dichtungen, die er bearbeitete, dem klassischen Alterthume und dessen Sagenkreisen entnommen, mit Ausnahme der der mittelalterlichen Romantik entlehnten Armida, und doch auch diese selbst, boten ihm nur Gelegenheit, die allgemeinen menschlichen Empfindungen, wenn auch die edelsten, auszusprechen, die Gattenliebe in Orpheus und Admet, die aufopfernde, bis in den Tod für den geliebten Gatten hingehende Treue der Gattin in der Alceste, die Geschwister- und Freundesliebe in der Tauridischen Iphigenie, den

Vaterschmerz in der Aulidischen; ja es ist sogar gewiß, daß diese musikalischen Schöpfungen Glucks den plastischen Gebilden des Alterthums vielfach vergleichbar, für uns noch derjenigen Wärme entbehren, die uns von den Werken Mozarts und dem Fidelio Beethovens, den Meisterwerken des Raphaelschen Pinsels vergleichbar, so wunderbar anweht: dennoch! was er geleistet, ist in seiner Art unvergänglich groß, und es kam nur darauf an, von hier aus in seinem Geiste künstlerisch schaffend unabläßig fortzuschreiten. Aber dazu gehörte freilich gar viel! Zunächst neben der unerläßlichen schöpferischen Kraft die Wahrheit der Empfindung und die heilige Begeisterung für das Höchste und Erhabenste in der Kunst. Wer auf diesem Wege fortgehen wollte, der mußte frei und unabhängig von äußeren Sorgen dastehen; ihm mußte der Beifall der Menge gleichgültig sein; ihn mußte es unwiderstehlich drängen, sein Inneres, das, was in seiner tiefsten Seele lebte, in Tönen auszusprechen, ob auch nur Wenige es zu würdigen verstanden, und die tonangebende Masse darüber stolz und gleichgültig hinwegsah; endlich er mußte, um auf diesem Wege fortzuschreiten, einen nicht gewöhnlichen Grad von ästhetischer Bildung besitzen, denn die bloße musikalische Bildung reichte zu einem solchen Kunstwerk nicht aus. Das ist es, was leider nur zu sehr übersehen wird. Auch Gluck ward es mit diesen Schöpfungen auf dem Gebiete des drama lyrique nicht so leicht, wie mit seinen früheren 45 italienischen Opern. Seine Iphigenien, Alceste, Orpheus und Armida entsprangen nicht urplötzlich seinem schaffenden Geiste, wie die Minerva einst dem Haupte des Zeus; sondern sie sind die Ergebnisse vielfach angestrengten Denkens und unausgesetzter Gespräche über das Wesen der dramatischen Musik, die er mit Dr. Arne gepflogen; ja wir nehmen nicht Anstand, es auszusprechen, auch nachdem

er sich selbst vollkommen klar geworden über die Aufgabe, die er zu lösen habe, ist die Ausführung im Einzelnen gewiß bei ihm eine von steter ästhetisch-kritischer Reflexion begleitete gewesen, um so mehr, da gerade ein großer Reichthum an musikalischer Erfindung nicht das Hervorstechende seines künstlerischen Genius war.

Dürfen wir aber, wenn so viel von denen gefordert werden mußte, die auf Glucks Bahn fortschreiten wollten, uns wundern, wenn es so Wenigen nur gelang, und selbst einem Mozart nicht vollkommen? Und dennoch, wer brachte eine größere musikalische Begabung zur Oper mit, als Mozart? Der unerschöpflichste Reichthum an Melodie, die großartigste Beherrschung der Harmonie vermöge der tiefsten theoretisch musikalischen Bildung, die ihn alle seine Vorgänger ganz in sich aufnehmen ließ; die vollendetste musikalische Deklamation, so wie eine dramatische Kraft und Wahrheit, die Niemand vor ihm geahnt und in der ihn Niemand seitdem übertroffen, — wer will das Alles in einem Mozart nicht dankbar und ehrfurchtsvoll anerkennen, neben der größten Herrschaft über alle Orchestermittel und und einer oft bewundernswerthen Art, sie zu den erhabensten Effekten zu verwenden. Und dennoch vermissen wir Eines an ihm, um deswillen er das Höchste auf diesem Gebiete nicht zu leisten vermochte, nämlich das auf ästhetischer Bildung beruhende klare Bewußtsein von der innern künstlerischen Einheit, welche die Oper als musikalisches Drama haben müsse, und das unausgesetzte Streben, diesem Ziele unausgesetzt sich mehr und mehr zu nähern und ihm Alles zum Opfer zu bringen. Ueber den Mangel an umfassender ästhetischer Bildung hätte ihn sein, wir möchten sagen, wunderbarer musikalischer Instinkt, vielleicht siegreich hinweggehoben, wie er ja im Einzelnen nicht selten das vollendetste im musikalisch-charakteristischen Ausdruck, es sei in

der Melodie, oder in den Begleitungsformen, oder in der Anwendung der Orchestermittel geleistet; aber dieser Mangel an ästhetischer Bildung war doch wohl Schuld, daß er oft unmusikalische Texte wählte, wie Figaro; und nehmen wir dazu seine äußerlich drückende Lage, die ihn in die Abhängigkeit von einem Impressario, wie Schikaneder, brachte, oder ihn nöthigte, Sängern oder Sängerinnen zu Gefallen Fremdartiges in seine Opern zu bringen, so erklärt es sich, daß, obgleich Gluck die absolute Musik von der Bühne verbannt hatte, Mozart, der außerdem doch auch nicht ganz frei von italienischem Einflusse, vornämlich im Idomeneo und Titus, war, ihr wieder einen nicht geringen Raum gestattete, und daß eben daher bei aller Unübertroffenheit des Einzelnen dennoch wir uns vergeblich nach einer Oper bei ihm umsehen, die, in Betreff dessen, was Gluck mit Recht als die Aufgabe des musikalischen Dramas bezeichnete, allen Anforderungen genügte und für uns als ein in allen seinen einzelnen Theilen innigst und organisch verbundenes, einheitliches Kunstwerk dastände. Wer hätte es aber mehr zu geben vermocht, wenn ihm ein günstigeres Geschick gelächelt! Möge es uns denn zum Troste gereichen, daß er es selbst meistens am schmerzlichsten empfunden, wenn es ihm versagt war, seinen künstlerischen Genius frei von allen drückenden Fesseln schöpferisch sich ergehen lassen, ohne daß darum gerade verschwiegen werden darf, daß es ihm doch wohl an der Charaktergröße und sittlichen Energie gebrach, die allein ihn einem Beethoven gleich über alle jene Hemmnisse siegreich hätte hinausheben können.

Dies führt uns unmittelbar zu Beethoven. Was von Opern seit Mozart bis auf sein Auftreten mit Fidelio, also in etwas mehr als zehn Jahren, geschrieben worden, es war entweder nur eine Ausbeutung der

Mozartschen Erbschaft, ohne dessen schöpferischen Geist, wie bei Winter und Weigl; oder es gehörte der italienischen opera buffa an, wie Paisiello und Cimarosa; oder es huldigte unter unverkennbarem Einflusse des großen Tondichters dem italienischen Bravourgesange und suchte bei nicht geringer Flachheit in der Erfindung und harmonischen Behandlung durch Koloraturen zu bestechen, wie vor allen Paer; oder es stand fast ausschließlich auf dem Boden der italienischen opera seria, nur moderner und weniger pathetisch zugestutzt und durch die von Mozart aufgebrachten Ensembles interessanter; so Generali, Simon Meyer und Morlacchi. Nur Zwei hatten es versucht, im Style Glucks zu schreiben, wenn gleich ohne die Tiefe und den Reichthum seines Geistes; diese waren Salieri in seinen Danaiden und Sacchini in seinem Oedipus in Colonos. Von Allen aber gilt ohne Ausnahme: sie schrieben Opern im Dienste des Publikums, dem Geschmack desselben huldigend, nach seinem Beifall jagend; keiner unter ihnen ward zu seinen Arbeiten durch den echten Drang künstlerischen Schaffens getrieben; keiner trug ein erhabenes Ideal eines vollendeten Kunstwerkes in seiner Seele, das er aus sich heraus in die Erscheinung zu stellen innerlich sich genöthigt sah; keiner stellte an seine Oper die Forderung einer inneren organischen Einheit, und so sehen wir denn in ihren Arbeiten hie und da ein gelungenes Musikstück, aber nicht allein nirgends auch nur etwas einzelnes Neues, sondern sie Alle sind nur schwächliche Nachtreter der beiden großen Vorgänger; was sie auch bieten, es ist alles schon dagewesen und viel besser und vollkommener, und es mußten daher ihre Werke von dem Strome der Zeit nur zu bald hinweggenommen werden und der Vergessenheit anheimfallen.

Wir sahen bei dieser übersichtlichen Würdigung der seit Gluck erschienenen Opern noch ganz von der Frage ab, welche Sujets denn eigentlich vorzugsweise sich zur Bearbeitung für die Oper eignen, welcher Gattung demgemäß die Oper angehören müsse, und haben bei dem Dargebotenen nur darauf hingewiesen, in wie weit die Musik der adäquate Ausdruck des Textes und der Situation war, und in welchem Maaße das Ganze sich zu einem innerlich einheitlichen Kunstwerke gestaltete, so daß es in diesem Sinne den richtig erkannten Anforderungen Glucks entsprach. Dies durften wir um so eher thun, als ein Prinzipienstreit dieserhalb, wie ihn die spätere Zeit hervorgerufen und mit großer Heftigkeit eine Zeitlang geführt hat, damals noch nicht entstanden war. Derselbe konnte auch sehr natürlich erst entstehen, nachdem das Genus der Oper im Laufe der Zeit in den erschienenen Bearbeitungen in die verschiedenen Spezies sich gesondert und nun die Frage sich nahe legte, ob diese alle oder welche von ihnen vorzugsweise, wo nicht ausschließlich, zur Bearbeitung sich eigne. Als Gluck mit seiner Reform der Oper begann, gab es nur zwei Arten derselben, und zwar beide aus Italien herübergenommen, die opera seria und opera buffa. Während die letztere zu seiner Zeit durch Galuppi und Piccini eine bedeutend höhere Stufe der Vollkommenheit erstiegen, war jene den ärgsten Verirrungen des künstlich verzierten Gesanges anheimgefallen; die menschliche Stimme wurde nur als ein Instrument behandelt, das mit der höchsten Virtuosität in seiner technischen Ausbildung allein Effekt machen und der Oper den Erfolg sichern sollte, und dem Verderben war damit Thür und Thor geöffnet. Daneben aber hielt man sich, während die opera buffa das alltägliche Leben von seiner komischen Seite, sei es in Burlesken, meist stereotypen

Charakteren oder in seinen echt komischen Verwickelungen darstellte, in der opera seria allein an das Leben in den höchsten Regionen. Die Gegenstände waren entweder dem Mythus des Alterthums oder der Heroenzeit entnommen; nur Götter, Heroen oder Könige wandelten auf der Bühne einher. Je weniger aber diesen abstrakten Gestalten ein individuelles, persönliches Leben einwohnte, je mehr sie des ausgeprägten Charakters entbehrten, und sich nur in einem begrenzten Kreise ziemlich stereotyper Affekte und damit also eines meist hohlen Pathos bewegten, das noch obendrein in jener unausgesetzt gesteigerten musikalischen Kehlfertigkeit seinen alleinigen und meist sich gleich bleibenden seelenlosen, weil nicht der Seele entströmten, Ausdruck erhielt; um so weniger konnte von einer echten, musikalisch wahren Charakteristik des Gehalt- und Charakterlosen die Rede sein. Wie viel nun auch Gluck nach dem vorhin Mitgetheilten zur echten musikalischen Reform dieser opera seria gethan, wie glücklich er sie dem ihm vorschwebenden Ideal eines vollendeten Kunstwerks in durchaus dem Texte und der Situation entsprechendem Ausdruck nahe brachte: sein drama lyrique ist noch immer jene opera seria; es bewegt sich ausschließlich in derselben Sphäre wie jene, und wir haben uns den Einfluß nicht verbergen können, den dies auf seine so unvergleichlichen und erhabenen Tondichtungen doch immer ausübte. Mozart erst war es, der das Gebiet der Oper erweiterte und ihr ein weites, bis dahin nicht geahntes Feld eröffnete. Wohl steht er in seiner ersten, dem Mythenkreise des klassischen Alterthums entnommenen Oper, Idomeneo, ganz auf dem Boden der italienischen opera seria; wenn gleich er trotz allen der absoluten Musik noch gemachten Konzessionen, sich in der Freiheit seines schöpferischen Geistes und in der bis dahin unerhörten, und auch seitdem nie

übertroffenen Kraft der dramatischen Charakteristik unendlich über sie erhebt; ja sogar mit seiner letzten Oper, dem Titus, fällt er noch einmal dieser Gattung anheim und kann es nicht verhindern, daß bei noch so viel Schönem und Dramatischem, das sie darbietet, so manches doch jenem leeren Pathos angehört, das in einigen Arien uns entschieden kalt läßt. Dagegen sehen wir ihn in den übrigen dramatischen Werken lauter neue Gebiete erobern; und es sind dies dieselben nur, die auch nach ihm von allen spätern Opernkomponisten ausgebeutet werden und denen wir die seitdem eingebürgerten verschiedenen Arten der Oper danken. Eine eigentliche opera buffa haben wir in dem Siebengestirn seiner unvergänglichen musikalisch dramatischen Schöpfungen nicht; dagegen führt er uns in den Kreis des rein menschlichen Lebens in seinem Belmont und Constanze, so wie in cosi fan tutte; er bietet uns das Muster einer Konversationsoper in seinem Figaro; er hebt uns in das Gebiet der musikalischen Romantik in der Zauberflöte und sein Don Juan, ob auch von dem Impressario, dem Abbate da Ponte, in dem Libretto drama giocoso genannt, aber unter der schöpferischen Gewalt seines Geistes zu etwas ganz anderm umgestaltet, ist, ungeachtet seiner Mängel im Einzelnen, eine musikalische Tragödie, vergleichbar nur den erhabensten Werken Shakespeare's und einem Weltgerichte Michel Angelo's.

In diese durch Mozart also zur Geltung gebrachten verschiedenen Arten von Opern theilen sich die späteren Komponisten alle; es ist aber nicht zu übersehen, daß, nachdem nur noch einige Versuche gemacht worden, die Oper der eigentlichen Sphäre des wirklichen Lebens zu entziehen, wie dies bei den Italienern noch geschieht, doch allmälig der Realismus den Sieg davon trägt und das Pathos der opera seria eben so wohl auf einige Zeit zu-

rückgedrängt wird, als auch das nebelhafte Wesen der Romantik*), das eigentlich keine echte Charakteristik zuläßt, eben weil die Gestalten der Sage nicht Wesen von Fleisch und Blut sind und keine echt menschliche Empfindung in sich tragen. Auf diesem Gebiete des wirklichen Lebens, in der Schilderung der Zustände desselben und einer daraus sich ergebenden zusammenhängenden Handlung, in der Darlegung der edelsten und rein menschlichen Affekte, die eben darum, weil sie in sich wahr sind, auch überall in jeder empfänglichen Seele ihren Wiederklang finden, in dieser Sphäre bewegen sich, wenn auch mehr oder weniger hinter den Anforderungen an ein vollendetes Kunstwerk zurückbleibend, Salieri's Axur, Cherubini's Wasserträger, Lodoiska und Faniska, Mehul's Joseph in Aegypten, Winters Opferfest und Paer's Sargin. Mußte aber, wenn selbst Italiener und Franzosen, die doch bei weitem mehr in den Fesseln einer immer noch nicht ganz überwundenen Tradition sich bewegten, und denen das Reinmenschliche dramatisch zu gestalten unendlich schwerer werden mußte, diese Bahn einschlugen und nicht ohne Glück, wofür am entschiedensten Cherubini's Wasserträger zeugt, — mußten nicht die Deutschen unendlich mehr noch auf diese Bahn sich hingedrängt sehen? Hier hatte Lessing glücklich die Fesseln der französischen Unnatur in der sogenannten klassischen Tragödie abschütteln gelehrt; Shakespeare's Werke hatten in Deutsch-

*) Später wird nach Beethoven jenes etwas schablonenartige Pathos der älteren opera seria durch Spontini in seinem in vieler Beziehung so ausgezeichneten drama lyrique wieder zur Geltung gebracht, die Romantik aber durch Spohr, Weber, Meyerbeer, Marschner und Richard Wagner auf einen Höhepunkt hinaufgetrieben, von dem man freilich nicht sagen kann, wohin er führen soll, wenn nicht zur Umkehr.

land Eingang gewonnen; sie hatten den schaffenden dramatischen Geist frei gemacht von den Banden, unter denen er erseufzte; Wahrheit und scharfe Charakteristik war das Losungswort geworden; Lessing selbst war mit seinen Dramen vorangegangen; Göthe hatte Unvergängliches gegeben, Schiller ganz eigentlich von der Bühne Besitz genommen und sie Alle hatten in ihr das Reinmenschliche heimisch gemacht. Mußte das nicht auch auf die nächste Gestaltung der Oper einwirken und auch sie dem wirklichen Leben, seinen schmerzlichen Kämpfen, seinen edelsten Empfindungen zuführen, damit diese in ihren Tönen den Ausdruck fänden, der in jeder fühlenden Menschenbrust wiederklingt. Es ist nur zu klar, ein Tondichter wie Beethoven, der zugleich in solchem Maaße philosophischer Denker war, konnte in jener Zeit, in der die reinmenschliche Wahrheit das Objekt der dramatischen Kunst geworden war, unmöglich einem andern Gegenstande sich in der Oper zuwenden, als einem solchen, wie er ihn im Fidelio behandelte. Wollen wir es einem Zufalle zuschreiben, der ihm ein derartiges Libretto in die Hand gespielt? Gewiß nicht! Er würde jedes, das ihn von diesem Felde abgeführt, von der Hand gewiesen haben. Gab er doch in allen seinen Tondichtungen, wenn ihnen auch keine Worte unterlagen, stets nur den Ausdruck des von ihm eben so lebendig als wahr Empfundenen. Objektivirte er doch einem Göthe gleich in seinen Werken seine eigenen Zustände, die ihn oft in unendlicher Seligkeit der Hoffnung, öfter auch in namenlosem Weh des Schmerzes und einer das Herz zerreißenden Wehmuth zu überwältigen drohten. War es ihm doch stets ein Bedürfniß, sein ganzes Innere mit aller seiner reichen Liebe, mit seiner Lebensfreude, mit seiner getäuschten Hoffnung, mit seinem edeln Ringen und seinen sittlichen Kämpfen in Tönen auszusprechen, damit er, der frühe der

Gesellschaft und dem mündlichen Ideenaustausche entsagen mußte, wenigstens so sein Gemüth denen erschließe, die mit ihm emfinden könnten, was seine Brust mit Wonne und Entzücken erfüllte, oder mit namenlosem Weh. Konnte ein Beethoven, dem der freie sittliche Mensch in seinem Wollen und Wirken so hoch stand, zu nebelhaften Gestalten seine Zuflucht nehmen für die Oper, oder zu jenem stereotypen Pathos französischer Bühnenrhetoren? Nein, so gewiß Beethoven in dem Vollgefühle seiner schöpferischen Kraft und in der Zeit, da das Leben, zwar nicht mehr in seinem reichsten Glanze ihm lächelte, aber doch noch nicht der Hoffnung für ihn beraubt war, sich gedrungen fühlen mußte zur dramatischen Komposition, er, der schon so viele Proben davon auch ohne Worte gegeben, so gewiß konnte auch nur ein Gegenstand, wie der im Fidelio Behandelte, ihm würdig für seine Behandlung erscheinen, weil er in ihm ganz Mensch sein und seine reiche Seele ganz ausströmen konnte.

So sehen wir denn Beethoven im Jahre 1805 mit seinem Fidelio auftreten. Aber die Menge jauchzte ihm nicht zu; kalt nimmt sie diese Oper, in ihrer ersten Bearbeitung bekanntlich Leonore genannt, auf; eben so wenig vermochte auch die Umarbeitung derselben als Fidelio damals glänzende Triumphe zu feiern, vielmehr wird sie nach wenigen Aufführungen ganz zurückgelegt und fast ganz vergessen. Da bringt die Schröder-Devrient sie wieder empor und nachdem das Verständniß für Beethoven's Musik allgemeiner geworden, flicht diese Künstlerin durch ihre unübertroffene Darstellung in Gesang und Spiel die wohlverdienten Ruhmeskränze um das Haupt des unvergleichlichen dramatischen Tondichters, der inzwischen grollend dem seichten Geschmack des Publikums, aber nimmer demselben huldigend, sich von dem musikalischen Drama ganz

und gar abgewendet hatte. Wie sehr hat sich bei dem besseren Theile des musikliebenden Publikums der Sinn geändert! Wie ist er an Beethoven's Instrumentalkompositionen herangereift, wenn doch jetzt überall dieses echte Kunstwerk die größte Verehrung genießt! Was ist in jenen funfzig Jahren durch Spontini, Rossini, Spohr, Weber, Meierbeer, Marschner, Halevy und Richard Wagner an musikalischen Effekten aufgeboten worden, um immer neuen und gesteigerten Reiz zu üben; wie ist der Sinn für das Einfache, Wahre fast geschwunden — und dennoch! Beethoven's Fidelio bezaubert jeden Empfänglichen, trotz seiner Einfachheit in vielen Theilen, trotz alles Mangels an interessanter Scenerie, Dekoration, Maschinenwesen und Kostüm. Wenn auch unbewußt, fühlt Jeder, dessen Sinn noch nicht verdorben ist, hier stehe er vor einem echten Kunstwerk von vollendeter Schönheit, und der tiefere Kenner nimmt keinen Anstand, es auszusprechen: was seit Gluck und Mozart noch fehlte zu einem vollendeten lyrischen Drama, Beethoven hat es uns gegeben und Niemand hat es seitdem vermocht, ihn zu erreichen, noch weniger ihn zu übertreffen. Daß es in der That also sei, das behalten wir uns vor darzuthun, wenn wir an das Werk selbst und dessen ästhetische Analyse gehen. Für jetzt möge diese Behauptung als solche genügen, um nun noch einmal, nachdem wir das vor ihm Gegebene überschaut haben, die Frage aufzuwerfen: welche Ursachen liegen der von uns oben hervorgehobenen, in der Geschichte der Kunst so einzig dastehenden Erscheinung zum Grunde? oder wie erklären wir es uns, daß Beethoven uns in diesem einen Werke nicht nur ein in sich abgerundetes, vollkommenes Kunstwerk, sondern zugleich das bis jetzt Vollendetste auf dem Gebiete der Oper gegeben?

3. Charakteristik Beethoven's.

Wir erinnern hier zunächst an das, was nach unseren Andeutungen Gluck und Mozart, die einzigen nicht blos Vorgänger, sondern auch Vorbilder Beethoven's, auf diesem Gebiete geleistet. Wir weisen nicht minder auf dasjenige hin, was wir bei Beiden noch zu einem in allen Theilen vollendeten musikalischen Drama vermißten und gehen zu Beethoven's Eigenthümlichkeit, seinem Bildungsgange, seinem Charakter über, um den Schlüssel zur Lösung dieser Erscheinung zu gewinnen.

Bekanntlich stammte Ludwig van Beethoven, geb. den 17. Dezember 1770 in Bonn, von Musikern ab; denn sein Vater Anton van Beethoven war Tenorist in der Kapelle des Kurfürsten Maximilian Friedrich von Cöln, sein Großvater dagegen, Ludwig van Beethoven, war Musikdirektor und Bassist an der Kapelle des prachtliebenden Churfürsten Clemens August gewesen und hatte sogar Opern von seiner Komposition aufgeführt. Was war daher natürlicher, als daß der in dem Kinde schlummernde Musikgeist frühe zur Bewunderung Aller hervortrat, und sich dadurch kund gab, daß das vierjährige Kind seine Gespielen oft verließ, um dem Gesange des Vaters zu lauschen, und wenn es allein war, das Gehörte zu wiederholen versuchte. Dennoch, obgleich er schon vom fünften Jahre an Unterricht erhielt, unterschied sich sein ganzer musikalischer Bildungsgang wesentlich von dem eines Mozart, und es erklärt sich daraus so Manches in seinem späteren künstlerischen Schaffen. Während bei Mozart mit seiner technischen Ausbildung zum Klavier-Virtuosen das ernsteste kontrapunktische Studium an den Werken der ältesten Meister, mit denen schon der Knabe durchaus vertraut war, Hand in Hand ging, so daß er

alle bis dahin bekannt gewordenen Kunstformen und Stylarten nicht minder, als die Regeln der Tonsetzkunst schon in früher Jugend vollkommen beherrschte, nachdem seine Bildung durch sie hindurchgegangen: wird Beethoven mehr durch seinen Bildungsgang in die Bahn des Virtuosen auf dem Klavier und der Orgel geleitet; er bleibt tieferen Studien des Kontrapunktes und der Kompositionslehre bis zum zweiundzwanzigsten Jahre ziemlich ferne, wenngleich nichts weniger als unbekannt mit ihnen, und der in ihm wohnende schöpferische Geist erhebt seinen kühnen Flügelschlag, unbekümmert, um die strengen Gesetze zunächst vorzugsweise in der freien Phantasie auf jenen beiden Instrumenten in einer Weise, daß er allgemeines Staunen erregt und die größten Hoffnungen erweckt. — Daneben bewegt er sich in ganz anderen Umgebungen als Mozart, die auf seine allgemeine Bildung, insbesondere auch nach der ästhetischen und charakterbildenden Seite hin, im hohen Grade fördernd einwirken. Während Mozart eigentlich nur in der Musik lebte und von allem Uebrigen wenig erfuhr, genoß Beethoven des vertrautesten Umganges in der Familie Breuning in Bonn. Hier waren Göthe und Schiller die Hausgötter und hier kam dem Jünglinge frühe die Begeisterung für bürgerliche Freiheit und Ehre, der der spätere Republikaner treu blieb, die ihn aber auch die Fesseln seines Umganges mit Hochgestellten, sobald er glaubte, daß sie seinem reinen Menschthum hemmend entgegentraten, abwerfen ließ. Die edle Sitte, der er hier begegnete, die feinere Bildung, die hier, verbunden mit dem reinsten Wohlwollen und einer mütterlichen und schwesterlichen Liebe, ihn anwehete, konnte nicht anders als auch ihm das Bedürfniß eigener höherer Bildung nahe legen. So kam es, daß er schon als Jüngling, obgleich von Natur trotzig

und verschlossen und seine gemüthlichen Seiten nur mit Widerstreben mehr verrathend, als zeigend, sich nicht blos die Aufgabe stellte, als Künstler Bedeutendes zu leisten, sondern daß er unter jenen wohlthätigen Einflüssen ebensowohl nach einem zusammenhängenden Denken, nach Kenntnissen und tieferer Einsicht, wie auch nach sittlicher Charaktertüchtigkeit strebte, und zwar ernst und ausdauernd. Der Künstler füllte nicht, wie bei Mozart, sein ganzes Wesen aus, sondern eben so hoch stand für ihn der durchaus sittliche, tugendhafte Mensch, der, seiner Aufgabe sich bewußt, unausgesetzt dem Ziele innerer Vollendung entgegenstrebte. Mochte auch in seinem späteren Leben dieses ernste sittliche Streben in äußere Strenge und hartes Urtheil ausarten; — wie viel Antheil hatten daran seine trüben Lebenserfahrungen, sein häufiges Verkanntwerden, der ihm zu Theil werdende Undank, die Erbärmlichkeit, der er so häufig begegnete! Mochte er, der durchaus offen und wahr war, und jede Lüge und Heuchelei verabscheute, der aber dabei das reinste Wohlwollen gegen jeden Menschen, als solchen und wahre Liebe in seinem Herzen trug, abstoßend und verschlossen und unzugänglich erscheinen; die schmerzlichen Leiden seines Lebens ließen ihn nur so erscheinen; im Kerne blieb er der sittliche, edle, charakterfeste, liebevolle und in Wahrheit tugendhafte Mensch. Ja, es hat vielleicht kaum Einen gegeben, der liebebedürftiger war und dem es mehr ein Bedürfniß gewesen, sein reiches liebendes Herz zu erschließen; ob es ihm auch, den Unwürdigen gegenüber, die doch durch die Bande des Blutes mit ihm verbunden waren, vielleicht schweren Kampf kostete, er siegte dennoch in seiner sittlichen Charaktertüchtigkeit*). — Nicht unerwähnt darf es hier bleiben, welchen

*) Man denke hier an sein Testament.

Einfluß dieser sittliche Ernst seines ganzen Strebens auch auf ihn, den Künstler, ausübte. Er ist zweiundzwanzig Jahre alt, als er Bonn verläßt, um in Wien einige Jahre seiner künstlerischen Ausbildung sich ganz hinzugeben. Und bis dahin hat er noch keine seiner Kompositionen veröffentlicht; er kömmt nach Wien und beginnt nun erst eigentlich tiefere kontrapunktische Studien bei Haydn, die er bald aufgiebt, bei Schenk und Albrechtsberger und noch vergehen drei Jahre, ehe seine drei Trio's op. 1 im Jahre 1795 erscheinen. Wie viel hatte er geschrieben und der Vergessenheit übergeben, ehe er an die Oeffentlichkeit heraustrat. Aber wie steht er auch schon in diesem ersten veröffentlichten Werke als der vollendete Meister da, der eines Haydn und Mozart würdig, nicht blos ebenbürtig ihnen sich an die Seite stellt, sondern der schon hier die spätere freiere Behandlung der Form in genialer Weise im Keime durchblicken läßt, wie sehr es sich auch in dem einen Satze mehr als in dem andern zeigt, wie er an diesen großen Vorbildern sich herangebildet und wie viel er ihnen schuldet. Das ist ein sprechendes Zeugniß für seinen ernsten sittlichen Charakter, der ihn nur nach dem höchsten streben und nur dieses seiner selbst würdig erscheinen läßt. — Die Sittlichkeit ist aber nun einmal der Boden, aus dem das Genie seine wahre, die göttliche Kraft, saugt; diesem Boden entnommen, wird es selbst unfruchtbar; oder es ist nicht Gott entstammt, was es erzeugt; es gehört nur der Erde an und athmet ihren Geist. — Dieselbe Gunst der gesellschaftlichen Verhältnisse, wie sie der Jüngling in Bonn erfahren, wurde ihm aber auch hier in Wien, gleich förderlich für sein künstlerisches Wirken, wie für seine ästhetische und sittliche Bildung zu Theil. Mit Grund schlagen wir es nicht geringe an, daß es ihm vergönnt war, nur in den höheren Kreisen der

Gesellschaft und zwar im Umgange mit eben so hoch gebildeten als edlen Geistern sich zu bewegen. Bald war das Haus des früheren Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, van Svieten, seine zweite Heimath. Hier wurde sein Geist mit den Meisterwerken Händel's, Seb. Bach's und der früheren Koryphäen bis Palästrina hinauf genährt und zu um so größerem Ernst im eigenen Streben, zu um so größerer Strenge in der Beurtheilung seiner eigenen Leistungen angeregt, wie wenig er auch gewillt war, seine künstlerische Individualität, das Eigenthümliche seines künstlerischen Genius, ihnen zum Opfer zu bringen; war er doch vielmehr überzeugt, es sei des echten Künstlers Aufgabe das Ideal, das in ihm lebe, in freiem künstlerischen Schaffen aus sich herauszustellen, als Offenbarung seines Innern in der Form der Schönheit. Wie viel trug dazu die Stimmung der damaligen Zeit bei. Es war die Zeit der französischen Revolution. In Allen lebte damals ein übermächtiger Drang nach neuen Formen für eine überlebte Welt, die innere Ueberzeugung, daß es nur des festen Muthes bedürfe, um das Wahre und Gute zu gewinnen. So herrschte auch in ihm jener Idealismus, der die Vergangenheit auf dem Gebiete der Kunst mit einem kühnen Entschlusse und einer demselben entsprechenden künstlerischen That überwinden zu können meinte. Aber nicht minder einflußreich war für Beethoven die Familie des Fürsten Carl von Lichnowsky *). Während der Fürst selbst, ein echter

*) In den folgenden Jahren genoß er besonders des Umganges seines Jugendfreundes Breuning, so wie des Grafen Franz v. Brunswick und des Baron J. v. Gleichenstein, des Erzherzogs Rudolph, seines begeisterten Schülers, des Fürsten Klinsky und des Fürsten Lobkowitz, welche drei letzteren hochherzig ihm eine Pension von 4000 Fl. gewährten; diese

Kunstmäcen im edelsten Sinne des Wortes, den jungen Künstler auf das Freigebigste durch eine vorläufige Pension von 600 Fl. jährlich, zur Sicherstellung einer für ihn nach seiner Eigenthümlichkeit unentbehrlichen unabhängigen Lage, förderte, steht dessen Gemahlin als wahrhaft mütterliche Freundin dem jungen Künstler zur Seite; und dieser verlebt in diesen Kreisen, getragen von dem reinsten Wohlwollen, die glücklichsten Tage seines Lebens. Welche schönen Früchte haben diese Umgebungen in ihm gezeitigt. Wie spricht sich in ihnen neben der Genialität in der Erfindung und Kühnheit in der Ausführung, die ungetrübte Heiterkeit seines Gemüths aus, das noch voll der schönsten Hoffnungen in das so viel verheißende Leben schaut*)! —

wurde aber unter den ungünstigen Finanzverhältnissen Oesterreichs bald auf ein Fünftel und später auf noch weniger reduzirt.

*) Dieser Zeit gehören an die ersten achtzehn Pianoforte-Sonaten, die erste Symphonie (van Swieten dedicirt), die ersten sechs Quartette, die ersten Trio's und das Sextett. Mit dem letzten Satze der zweiten Symphonie ist die Lossagung von allen diesen, ihn eine längere Zeit beglückenden, Verhältnissen gegeben. Er hat das Hotel des Fürsten Lichnowski, in dem er gewohnt, verlassen, um frei und Niemandem verpflichtet zu sein. Diesen Geist des Trotzes athmet jenes Finale und es beginnt nunmehr für ihn ein neues Leben in der Freiheit, von dem er hofft, daß es ihn ganz beglücken solle. Weil er aber Idealist ist, im äußern Leben ein Fremdling, der dieses Leben selbst nicht versteht, und darum in seiner Eigenthümlichkeit nicht verstanden wird; weil er im Leben selbst Alles anders will, als es ist, so beginnt von da an die Verstimmung, die im Laufe der Zeit immer tiefer in ihm wurzelt. Kam nun dazu, daß ihn das bürgerliche Leben selbst mit den Verwickelungen, die ihm seine Brüder in dem selbstsüchtigen Streben, ihn ganz zu beherrschen, bereiteten, mehr und mehr umstrickte, so befremdet uns nicht die immer mehr hervortretende Verfinsterung seines Innern.

Besonders wichtig erscheint aber noch ein Moment in dieser ersten Periode des Lebens Beethoven's, das wir auch von dem wesentlichsten Einflusse auf seine musikalischen Schöpfungen und insbesondere auf seinen Fidelio erachten. Das ist die Art und Weise, wie Beethoven geliebt und welchen Gegenständen er seine Liebe zugewendet. Der unausgesetzte Umgang, den er in den höchsten Kreisen der Gesellschaft hatte, die schonende Nachsicht, mit der man selbst seine Sonderbarkeiten trug, und durch die man ihn selbst in mancher Beziehung verzog, das reine Wohlwollen, das ihm die edelsten Frauen entgegenbrachten, die schwärmerische Begeisterung, mit der so manche junge Gräfin an ihm, dem genialen Künstler, hing, ließen ihn über Rang und Stand als gleichgültige, zufällige Dinge hinwegsehen, und indem er in dem Menschen eben nur diesen glaubte ehren zu dürfen, sein Auge zu so mancher jungen Gräfin von hoher Bildung und edler Gesinnung erheben und von einem Bunde für das Leben träumen, dem eben doch die äußeren Verhältnisse eine unübersteigliche Schranke entgegenstellten. Dieses Gefühl der edelsten Liebe, die öfter sein ganzes inneres Sein durchdrang, erhob ihn auf die höchsten Höhen künstlerischer Begeisterung; es sind die edelsten Gegenstände, zu denen seine Seele mächtig sich hingezogen fühlt; sie begeistern ihn zu den erhabensten Schöpfungen; ja sie sind nicht selten die Seele derselben; aber wie er selbst ein durchaus sittlich reiner Mensch war, wie er selbst nur den edeln Menschen zu achten vermochte, so ist auch seine Seele hier von aller unreinen Begierde frei; mit platonischer Liebe umfaßt er im Geiste die von ihm Angebeteten, vor Allen eine Julia Guiccardi, für die er die Cis-moll-Sonate op. 27 Nr. 2, die „Mondschein-Sonate“ genannt, geschrieben hatte, dann Gräfin Marie

Erdödy*), Gräfin Therese v. Brunsvick, Schwester des Grafen Franz von Brunsvick, dessen Gemahlin Sidonie eine eminente Klavierspielerin und begeisterte Verehrerin Beethovenscher Kompositionen war, und Andere. Aus dieser Liebe, als einem unerschöpflichen Borne, schöpft er immer neue Lust des Schaffens, aus ihm entspringen jene Kunstwerke von wunderbarer Anmuth, von heiterm, innerstem Seligkeitsgefühle und übersprudelndem Humor, bis daß er aus seinem Traume aufgeschreckt, sich durch die kalte Wirklichkeit um seine schönsten, köstlichsten Hoffnungen betrogen sieht und nun dem namenlosen Schmerz seiner reinen, idealen Liebe in den unnachahmlichsten Werken einen Ausdruck giebt, der zu jedem Herzen mit unwiderstehlicher Gewalt spricht, es sei im wilden Toben und Ankämpfen gegen das feindliche, sein Erdenglück neidisch zerstörende Geschick, oder in stiller Ergebung in dasselbe und in einer Resignation, die ihr unendliches Weh mit jedem Tone in unsere Seele drückt. Gerade dies, daß Beethoven, der als praktischer Philosoph ein Stoiker war, in seiner Liebe als Platoniker dasteht, giebt seinen Tondichtungen überall, wo sie die Sprache der Liebe reden, einen so unendlichen Reiz und drückt ihnen den Stempel einer unnachahmlichen Vollendung auf, die in ihrer Idealität auch den empfänglichen Hörer über die Unvollkommenheit der Erdenwelt hinaus in eine eigene ideale Welt versetzt, von der die heiligsten Ahndun-

---

*) Dieser seiner Schülerin hat er die beiden herrlichen Trio's op. 70 dedicirt. Ueber das Verhältniß Beider weiß man nur, daß diese kunstsinnige Dame ihrem Lehrer und Freunde in dem Park eines ihrer Schlösser in Ungarn einen schönen Tempel erbaute, dessen Eingang mit einer bezeichnenden Inschrift geziert war, die in sinniger Weise ihre Huldigung dem großen Künstler aussprach.

gen des edleren Menschenherzens in jeder besseren Stunde, in den Augenblicken der innern Weihe Zeugniß geben, die aber nur zu bald von der Wirklichkeit des Alltagslebens zerstört wird. Dieser eigenthümliche, charakteristische Zug seines Wesens ist es, der seinen Tondichtungen den sittlichen Adel verleiht, so daß man auch für ihre Reproduktion nicht blos die rechte Stunde der Weihe von Seiten des Hörenden, sondern auch den rechten Adel der Seele von Seiten des Reproduzirenden verlangt. Ohne diesen ist es unmöglich, weder den Geist der Beethovenschen Kompositionen zu fassen und zu würdigen, noch ihn wieder zu geben. — Fassen wir alle diese Momente zusammen, seine durchaus sittliche Reinheit, seine Tugend und Charakterfestigkeit, seinen republikanischen Freiheitssinn, seinen Idealismus in Kunst und Leben, die günstigen gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen er lebte, die höhere ästhetische Bildung, die er in diesen Kreisen erlangte, den strengen Ernst, mit dem er an seine Schöpfungen ging, stets das Höchste sich als die einzig würdige Aufgabe stellend, so erscheint uns bei der Tiefe und dem Reichthum seines künstlerischen Genies dies, daß er mit seinem einzigen lyrischen Drama seine Vorgänger in der oben bezeichneten Weise übertraf und von keinem späteren übertroffen wurde, weniger wunderbar, wenn wir dabei das Eine noch ins Auge fassen, daß er der sorgsamsten Umarbeitung dieses Werkes in seiner ersten Gestalt unter der strengsten Selbstbeurtheilung sich unterzog, und daß dieses musikalische Drama darum durchaus nicht eigentlich ein Erstling auf diesem Gebiete genannt werden darf, da die meisten seiner Sonaten, Trio's und Quartette Tondichtungen von meist entschiedenem dramatischen Charakter sind, nur daß ihnen nicht das Wort zur Unterlage dient, während doch die ihnen zu Grunde liegenden Gedanken, Stimmungen und Zustände oft unver-

kennbar in ihnen ausgesprochen sind, wie er denn es nicht verschmähte, zu so manchen dieser Tondichtungen selbst den Schlüssel in Worten zu geben.

So wären wir denn so weit gediehen, um zu einer detaillirten Analyse des Werkes selbst, in dem Beethoven seine unübertroffene Meisterschaft als dramatischer Tondichter an den Tag gelegt, übergehen zu können.

4. Leonore und deren Umarbeitung zum Fidelio.

Das Libretto war ursprünglich spanisch. Bouilly hatte es ins Französische übertragen und so war es von Gaveau komponirt, während es später von Paer zu einer im italienischen Geschmack geschriebenen Oper Leonore benutzt wurde. Von dem Regierungsrath Sonnleithner war es in derjenigen Form ins Deutsche übertragen worden, in welcher es, von Beethoven komponirt, unter dem Namen „Leonore" zuerst im Herbste des Jahres 1805 zur Aufführung auf dem Theater an der Wien kam; für die spätere Umarbeitung als Fidelio hatte die erforderlichen Aenderungen Treitschke übernommen. Wer erkennt nicht in dem Sujet und in der ganzen Art der Behandlung desselben von Seiten des Dichters die Verwandtschaft mit den von Cherubini komponirten Opern, dem Wasserträger, Lodoiska und Faniska. Zwei Jahre hatte der Komponist seit der Vollendung seiner Eroica im Jahre 1803 an diesem Werke gearbeitet; Leonore so wie der im Jahre 1800 geschriebene Christus am Oelberge wurden von ihm im Dickicht des Waldes im Hofgarten von Schönbrunn auf einer Anhöhe, zwischen zwei Eichenstämmen sitzend, die sich ungefähr zwei Fuß von der Erde vom Hauptstamm trennten, komponirt. Mit unendlicher Liebe hatte er sich dieser Arbeit hingegeben; bot sie ihm

doch so reiche Gelegenheit, sein damals*) noch von glücklicher, hoffnungsreicher Liebe ganz erfülltes Herz hier in Tönen ausströmen zu lassen. Bevor es zur Aufführung kam, wurden die einzelnen Stücke der Oper in den musikalischen Kreisen jener genannten, ihm so innig befreundeten Familien, insbesondere des Grafen Lichnowsky, vorgeführt. Daß die Meisten von ihnen sogleich bei den in den Geist Beethovenscher Musik tief Eingeweihten, echten Kunstfreunden den lebendigsten Anklang fanden und die entschiedenste Bewunderung erweckten, darf uns nicht Wunder nehmen. Dennoch lag darin noch keine Bürgschaft

*) Erst aus dem Sommer des folgenden Jahres 1806 sind die aus einem ungarischen Bade, welches er wegen seines Ohrenübels besuchen mußte, in den Tagen des 6. und 7. Juli an seine Giuletta gerichteten drei Briefe, welche in seiner Handschrift vorliegen und wenigstens den Schmerz darüber aussprechen, daß er nicht mit ihr leben könne, wenn gleich er in ihnen noch nicht ganz die Hoffnung aufgiebt, den einzigen Zweck seines Lebens, Vereinigung mit ihr, zu erreichen. Wir geben sie nach Schindler wortgetreu:

Am 6 Juli Morgens.

Mein Engel, mein Alles, mein Ich! — Nur einige Worte heute und zwar mit Bleistift (mit Deinem). Erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt. Welcher nichtswürdige Zeitvertreib und d. g. (dergleichen). — Warum dieser tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit spricht! Kann unsere Liebe anders bestehen, als durch Aufopferungen, durch nicht Alles verlangen? Kannst Du es ändern, daß Du nicht ganz mein, ich nicht ganz Dein bin? Ach Gott, blicke in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüth über das Müssende. — Die Liebe fordert Alles, und ganz mit Recht, so ist es mir mit Dir und Dir mit mir; — nur vergißt Du so leicht, daß ich für mich und für Dich leben muß. Wären wir ganz vereinigt, Du würdest dieses schmerzlich eben so wenig wie ich empfinden. — Meine Reise war schrecklich. Ich kam erst Morgens 4 Uhr gestern hier an, da es an Pferden mangelte. Auf der letzten Station warnte

für einen günstigen Erfolg bei einem Publikum, das sich seit Mozart's Hingang meist nur der leichtern Opernwaare zugewendet und nicht einmal für alle Opern dieses Komponisten ein tieferes Verständniß gewonnen hatte. Dagegen erschien doch auch diesen wahren Freunden Beethoven's nicht alles probehaltig; und wenn es auch nicht gut möglich war, vor einer Aufführung darüber zu urtheilen, in wie weit der Verlauf der Handlung, abgesehen von seiner ergreifenden Katastrophe, anziehend und effektvoll sei, so erhoben sich doch Einzelne gegen diese oder jene Piece, insbesondere aber wurde von ihnen die zuerst

---

man mich, bei Nacht zu fahren, machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur, und ich hatte Unrecht; der Wagen mußte bei dem schrecklichen Wege brechen, grundlos, bloßer Landweg. — Fürst Esterhazy hatte auf dem andern Wege hieher dasselbe Schicksal mit acht Pferden, was ich mit vier. — Jedoch hatte ich zum Theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. — Nun geschwind zum Innern vom Aeußern. Wir werden uns wohl bald sehen. Auch heute kann ich Dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen Tage über mein Leben machte. Wären unsere Herzen immer dicht aneinander, ich machte wohl keine dergleichen. Die Brust ist voll, Dir viel zu sagen. Ach — es giebt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts ist! — Erheitere Dich — bleibe mein treuer, einziger Schatz, mein Alles, wie ich Dir; das Uebrige müssen die Götter schicken, was für uns sein muß und soll. Dein treuer

Ludwig.

Montag Abends am 6. Juli.

Du leidest, Du mein theuerstes Wesen! — Eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen. Du leidest! Ach, wo ich bin, bist auch Du mit mir; mit mir und Dir werde ich machen, daß ich mit Dir leben kann. Welches Leben !!! so !!! ohne Dich. — Verfolgt von der Güte der Menschen hie und da, die ich meine eben so wenig verdienen zu wollen, als sie wirklich zu verdienen, — De-

von Beethoven geschriebene Ouvertüre zu leicht und des ganzen Werkes nicht würdig oder wenigstens auf die Handlung nicht genugsam vorbereitend erachtet. Wenn nun Beethoven auch theilweise aus der ihm eigenen Hartnäckigkeit sich nicht sogleich zu Aenderungen in Betreff der einzelnen Gesangesnummern bewegen ließ; auch wohl darum, weil er zu wenig auf der Bühne heimisch war, um

muth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich im Zusammenhange des Universums betrachte, was bin ich, und was ist der, den man den Größten nennt? und doch ist wieder hierin das Göttliche im Menschen.... Wie Du mich auch liebst, stärker liebe ich Dich doch, — doch nie verberge Dich vor mir. Gute Nacht! — Als Badender muß ich schlafen gehen. Ach Gott! so nahe! so weit! Ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude unsere Liebe, aber auch so fest, wie die Veste des Himmels!

Guten Morgen am 7. Juli.

Schon im Bette drängen sich die Ideen zu Dir, meine unsterbliche Geliebte, hie und da freudig, dann wieder traurig, vom Schicksal abwartend, ob es uns erhört. — Leben kann ich entweder nur ganz mit Dir, oder gar nicht; ja ich habe beschlossen, so lange in der Ferne herum zu irren, bis ich in Deine Arme fliegen, mich ganz heimathlich bei Dir nennen, meine Seele von Dir umgeben ins Reich der Geister schicken kann. — Ja leider muß es sein! — Du wirst Dich fassen, um so mehr, da Du meine Treue gegen Dich kennst; nie eine andere kann mein Herz besitzen, nie! nie! — O Gott, warum sich entfernen müssen, was man so liebt? und doch ist mein Leben so wie jetzt, ein kümmerliches Leben. — Deine Liebe macht mich zum Glücklichsten und zum Unglücklichsten zugleich. In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit im Leben; kann die bei unserm Verhältnisse bestehen? — Sei ruhig, nur durch ruhiges Beschauen unseres Daseins können wir unsern Zweck, zusammen zu leben, erreichen. — Welche Sehnsucht mit Thränen nach Dir, mein Leben, mein Alles! Lebe wohl! — O liebe mich fort und verkenne nie das treueste Herz Deines geliebten

Ludwig.

in Betreff dessen, was sie erfordere, ein entschiedenes Urtheil zu haben, insbesondere aber darum, weil er sich wohl dessen bewußt war, mit welchem Ernste er an einem Werke gearbeitet, dessen einzelne Nummern zuweilen einer dreifachen, ia vierfachen Bearbeitung von ihm unterworfen waren: — so erklärte er sich doch bereit, diese Ouvertüre, zu der er selbst schon kein besonderes Vertrauen gehabt, die ihm selbst nicht ganz genügt hatte, zurückzulegen und sie durch eine andere zu ersetzen. So entstand die zweite, die ebenfalls eine zwiefache Bearbeitung erfuhr, die aber in dieser ersten Form jetzt von allen wahren Musikfreunden für das herrlichste Programm zu der Oper selbst angesehen wird und von der ergreifendsten Wirkung ist. Es ist die große Ouvertüre aus C, deren genauere Analyse wir uns bis zum Eingehen auf das Einzelne vorbehalten. Dies war indeß nur das Vorspiel dessen, was ihn erwartete. Bei den Proben im Theater erwartete ihn noch Uebleres. Die Sänger und Sängerinnen, gewohnt im Bravourgesang, wenn auch in noch so undramatischem, zu glänzen und verwöhnt in Beziehung darauf, daß von dem Komponisten stets auf die Sangbarkeit des ihnen Dargebotenen, mehr als gerechtfertigt war, Rücksicht genommen wurde, wollten sich zur Ausführung des ihnen hier Zugemutheten nicht bequemen, und es kostete dem Kapellmeister Seyfried nicht geringe Mühe, sie zu beruhigen. Als nun aber gar die Oper selbst bei ihrer ersten Aufführung nur geringen Beifall erhielt, so war damit dem Herzen des Komponisten eine so tiefe Wunde geschlagen, daß dieselbe kaum je ganz vernarbte. Freilich trug dazu so Manches bei. Der gebildete Theil des musikliebenden Publikums, die adeligen Familien, die besonders Beethoven's Verehrer und mit dem Geiste seiner Musik vertraut waren, hatten unter den damaligen Kriegsdrangsalen Wien verlassen; statt ihrer

bildeten den tonangebenden Theil des Publikums die nur eben eingerückten französischen Offiziere, welche mit der deutschen Sprache ganz unbekannt waren. Kamen dazu noch entschiedene Längen der in der ersten Bearbeitung sehr langsam fortschreitenden Handlung, wer mag sich wundern, wenn der Erfolg dieses Werkes ein so geringer war zu einer Zeit, wo nur so Wenige erst zu dem Verständniß Beethovenscher Musik herangereift waren. Das, was auch in jener ersten Bearbeitung ihr heutzutage überall die glänzendste Aufnahme sichert, (es waren ja alle noch jetzt in der Umarbeitung vorkommenden Pieçen in jener schon enthalten, und nur außer ihnen noch einige, die später bei der Umarbeitung weggelassen worden sind), lag damals noch zu sehr über dem Horizont der Mehrzahl derer, die das Theater besuchten, als daß sie es in seiner unübertroffenen Schönheit zu würdigen vermocht hätten. So blieb denn diese unvergleichliche Schöpfung des großen Beethoven nach wenigen Aufführungen auch selbst in ihrer Umarbeitung als Fidelio zurückgestellt und ward im Laufe der nächsten Jahre fast vergessen, bis sie zehn Jahre später ihren Siegeslauf auf allen deutschen Bühnen begann, auf dem sie noch jetzt immer neue Trophäen erwirbt. Für diese umgearbeitete Oper hatte der Komponist, weil er auch jetzt noch das Verständniß der großen Ouvertüre in C für zu schwer erachtete, im Jahre 1815 eine vierte Ouvertüre in E geschrieben, welche, ohne eigentlich durch die Benutzung irgend welcher Themen aus der Oper ein Programm zu derselben zu sein, in ihrer unvergleichlichen Frische, in dem rasch dahinstürmenden Charakter und in dem effektvollen Gebrauche der Blase-Instrumente eines hinreißenden Eindrucks nirgend ermangeln konnte. Inzwischen aber, nachdem Fidelio in den letzten vierzig Jahren eine Zierde, ja eine Glanzperle jedes Opern-Repertoirs geworden ist und

allen unterdessen überhand genommenen Verirrungen der nur dem Effekte huldigenden Komponisten zum Trotze sich immer allgemeinere und immer gesteigerte Verehrung gewonnen hat, ist auch der Sinn und das Verständniß für jene große Ouvertüre in C in dem Maaße gewachsen, daß dieselbe jetzt neben jener aus E, mit welcher die Oper beginnt, zwischen dem ersten und zweiten Akte gegeben wird, wo sie in Wahrheit eine sehr glückliche Stelle gefunden, theils die Erscheinung des Florestan vorbereitend mit dem Thema aus as, theils die Katastrophe selbst durch das die Ankunft des Ministers ankündigende Trompeten-Signal *).

Wer dankt es nicht dem großen Künstler, daß er im Wesentlichen an dem einmal Gegebenen unbeugsam fest hielt, daß er weder dem seichten Geschmack, noch der Tyrannei konzertirender, aber seelenloser Sänger Konzessionen machte, sondern lieber, wenn auch in tiefem Schmerze, seine Schöpfung bekritteln und als Ausgeburt eines verschrobenen Genie's verächtlich zurücklegen ließ. Es waren ja nicht blos auf diesem, zum ersten Male von ihm betre-

---

*) Wie man damals, als die Oper neu war, über diese große Ouvertüre in C von „dem gefährlichen Neuerer, dem hassenswürdigen Utopisten", urtheilte, „der dem Neuen und Sonderbaren auf Kosten des Schönen in seinen Werken opferte", beweise ein Referat des Freimüthigen vom Jahre 1806. Dort heißt es wörtlich: „Vor Kurzem wurde die Ouvertüre zu Fidelio im Augarten gegeben, und alle parteilosen (?!) Musikkenner waren einig, daß so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie geschrieben worden. Die schneidendsten Modulationen folgen auf einander in wirklich gräßlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit entfernen, z. B. ein Posthornsolo, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll, vollenden den unangenehmen, betäubenden Eindruck."

tenen, Gebiete der Kunst solche schmerzliche Erfahrungen ihm geworden. Wie hatte man seine Pianoforte-Sonaten, wie seine Trio's, wie seine Quartette eben so lieblos und vorurtheilsvoll als Extravaganzen bezeichnet, in denen sich das abstruse Genie immer mehr gefalle, die ihn aber gänzlich ungenießbar machten. Das wahrhaft Sittliche seines Charakters hatte sich vom Anfange seiner künstlerischen Laufbahn an stets darin bewährt, daß er gegen noch so bittern Tadel und noch so heftige Angriffe, so lange sie nur seine künstlerischen Werke zum Gegenstande hatten, nie sich vertheidigte. Diesem Grundsatze blieb er auch hier getreu und er durfte es um so mehr, als er wohl sich dessen bewußt war, daß, was er gegeben, das echte Werk seines ureigenen schöpferischen Geistes war und daß, wie schon im Laufe der Jahre seine Kammerkompositionen sich Bahn gebrochen und die Geringschätzung in Verehrung sich verwandelt, so auch eine Zeit kommen müsse, in der man die seelenvolle, menschlich wahre musikalische Sprache in seinem Fidelio verstehen und ihm dann an der Hand dieses Werkes alle die Schauer der Wonne und des Schmerzes nachfühlen werde, für die er hier den vollendeten, weil seiner edlen, durchaus sittlich reinen Seele entstammten Ausdruck, in heiliger künstlerischer Begeisterung gegeben. —

Was nun das Verhältniß der ursprünglichen Leonore zu dem umgearbeiteten Fidelio betrifft, so bemerken wir darüber Folgendes:

1) Die ursprüngliche Bearbeitung enthielt einige Piecen mehr, durch deren Weglassung in der Umarbeitung die allerdings sehr schleppende Handlung wesentlich verkürzt wurde; dahin gehört ein Terzett unter Nr. 3 aufgeführt, Es-dur $^3/_4$, Andante con moto e scherzando zwischen Marcelline, Jacquino und Rocco: „Ein Mann ist bald genommen" und ein Duett, unter Nr. 10, C-dur $^9/_8$, Allegretto,

zwischen Marcelline und Leonore: „Um in der Ehe froh zu leben", bei welchem letzteren merkwürdigerweise Beethoven die Melodie eines damals beliebten Liedes: „Ja wer sein Leben will froh genießen" nur anders rhytmisirt benutzt hatte. Dann begegnen wir 2) mancherlei Veränderungen. Zunächst ist es die Umstellung der beiden ersten Nummern; während die erste Bearbeitung mit der Arie Marcellinens: „Ach wär' ich schon mit Dir vereint" begann und dann das Duett mit Jacquino: „Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein" folgte, finden wir diese beiden Nummern in der neuen Bearbeitung umgestellt, was jedenfalls für den Fortgang der Handlung besser geeignet erscheint. Der berühmten Arie der Leonore (in der neuen Bearbeitung Nr. 9): „Komm, Hoffnung, laß den letzten Stern" ging in der früheren Bearbeitung ein Recitativ voraus: „Ach, brich noch nicht, du armes Herz!" was in der neuen durch das echt Dramatische, in höchster Leidenschaft beginnende, wie sie durch die Ueberzeugung Leonorens, Pizarro sei gekommen, ihren Gatten umzubringen, motivirt wird, ersetzt wurde; während jenes sogleich mit der Klage des tief erschütterten Weibes beginnt, geht statt dessen das spätere erst allmälig aus jenem durch die unerwartete Nachricht von Pizarro's Nahen in ihr erregten Sturm der Leidenschaft in die ruhigere Stimmung der Hoffnung über. Es zeigt sich hier recht deutlich, wie sehr diese Veränderungen wirkliche Verbesserungen waren. Dahin zählen wir aber vor Allem den Schlußsatz des ersten Finale's in der neuen Bearbeitung. In der älteren Bearbeitung tritt, nachdem Leonore und Rocco sich darüber besprochen haben, wie letzterer den Gouverneur dafür gewonnen, daß Fidelio Rocco's Tochter heirathete und den Vater in seiner Arbeit unterstütze, Pizarro mit einem Maestoso B-dur $^4/_4$ auf: „Auf Euch, auf Euch nur will

ich bauen", während er in der neuen Bearbeitung empört darüber, daß Rocco die Gefangenen aus dem Kerker gelassen, in dem ganzen Ungestüm seines leidenschaftlichen tyrannischen Wesens mit jenem Allegro molto 4/4 Es-dur: „Verwegener Alter, welche Rechte", auftritt, worauf denn, nachdem der Sturm durch Rocco beschworen worden, der unvergleichliche Schlußchor der Gefangenen, über dem das Quintett der Solostimmen liegt, in hinreißender Weise, mit dem immer weiteren Verschwinden der Unglücklichen in ihre Kerker verhallend, im Pianissimo den Akt schließt. Im zweiten Akte sind nur zwei Veränderungen von Bedeutung in der neuen Bearbeitung vorgenommen, aber sie sind theils aus der tiefsten Einsicht in das Wesen der fortschreitenden dramatischen Handlung, so wie aus richtiger psychologischer Charakteristik hervorgegangen, theils so sehr auf den scenischen Effekt berechnet, daß eben auch durch sie das Werk unendlich gewonnen hat. Einmal nämlich ist das in der älteren Bearbeitung nach dem Quartett: „Er sterbe" auftretende Recitativ der Leonore: „Ich kann mich noch nicht fassen" (Allegro 4/4 C-dur), welches das Duett: „O namen- namenlose Freude" einleitete, ganz weggeblieben. Wer fühlt es nicht, daß Beide, Leonore und Florestan, nachdem der Unmensch Pizarro an seinem frevelhaften Beginnen gehindert und nun davon gestürmt ist, daß sie in dem ersten Augenblicke, der ihnen einander wieder anzugehören nach Jahren der schmerzlichsten Trennung vergönnt ist, keiner Reflexion fähig, nichts anderes vermögen, als sich in namenloser Wonne am Herzen zu ruhen, und diese Seligkeit ihres Herzens in Tönen auszuhauchen, wie sie in ihrem zum Himmel aufsteigenden Jubel nur Beethoven geben konnte, er, dessen Herz selbst die namenlose Wonne der reinsten Liebe so gut als ihre tiefsten Schmerzen, ihr unendliches Weh gefühlt. Endlich finden

wir in der älteren Bearbeitung nach diesem Duett das Finale beginnend mit einem Chor: Allegretto molto Es-dur 4/4 „Zur Rache", welcher in der neueren Umarbeitung ganz fortgelassen und in gänzlich veränderter Weise ersetzt ist. Es läßt sich leicht ermessen, daß zu einem Chore, der einen Racheruf enthielt, hier kein Ort war, theils in der Stellung der Gefangenen, gegenüber dem Minister, der im Namen des Königs Gerechtigkeit zu üben kam; aber auch in ihrer Gemüthsstimmung war in der That für einen solchen Racheruf kein Anknüpfungspunkt, da sie, Jahre lang darniedergedrückt und dem Tode beinahe schon anheimgefallen, in einem Augenblicke, wo ihnen die Gewißheit der Erlösung geworden, fern von dem Gedanken an die Rache, nur dem Gefühle des Dankes für ihre Rettung ihr Herz zu öffnen vermochten. So tritt denn hier in eben so richtiger psychologischer Motivirung, als dem scenischen Effekte entsprechend, jener pomhafte, Freude und Dank athmende Festmarsch in breiter Entfaltung auf, dem Zuge Raum gebend, sich um den in ihre Mitte tretenden Erretter zu gruppiren; und ihn nimmt der jubelnde Chor auf. Das Uebrige ist in beiden Bearbeitungen im Wesentlichen übereinstimmend.

5. Allgemeine Charakteristik der Musik im Fidelio.

Wir gehen nunmehr an eine allgemeine Charakteristik der Musik in der Oper, um uns damit den Uebergang zur ästhetischen Würdigung des Einzelnen zu bahnen. Beethoven steht auf dem Standpunkte Mozart's, insofern ihm die Musik zwar ein Mittel des Ausdrucks ist, aber dieses nicht ausschließlich; sondern er läßt sie auch als eine selbstständige Sprache gelten, ohne darum die Idee der Kongruenz des Textes und der Musik, in den

richtigen Grenzen gefaßt, aufzugeben. Wenn er sonach auch die sogenannte absolute Musik nicht ganz verschmäht, so steht er doch in Beziehung auf sie wieder Gluck näher als Mozart, denn er erkennt zwar an, daß in der Oper sowohl die eigenthümliche Natur des sprachlichen als auch des musikalischen Ausdrucks Berücksichtigung finde, nur beschränkt er diesen bei weitem mehr als Mozart, und läßt ihn stets, nicht blos durch die Situation, sondern auch vornämlich durch den Charakter der Personen bedingt werden. Die Arie ist bei ihm, wie bei Mozart, der höchste lyrische Moment, der Höhepunkt der Empfindung; und wenn er sich eine breitere Ergießung, selbst Wiederholung, gestattet, so geschieht dies aber doch nur sehr glücklich bemessen nach den Charakteren und ihrer Eigenthümlichkeit. Mit Mozart hält er es nicht für unzulässig, die Musik da schweigen zu lassen, wo es gilt, den Hörer über die Handlung zu orientiren, und besondere Beachtung verdient es, wie er sich in der Anwendung des Recitativs beschränkt. Nur einige Recitative finden sich und zwar nur in den Parthien der Leonore, des Florestan und des Ministers, und hier sind sie an der geeignetsten Stelle. Er weiß es, daß die Kunst nur eine Welt des Scheines geben kann, darum verzichtet er auf die doch nicht zu gewinnende volle Wirklichkeit, die auch durch die Verbannung des Dialogs und Ersetzung durch Recitativ nicht zu erlangen ist. Damit wollen wir nicht behaupten, daß Beethoven nicht später ebensowohl eine opera seria mit durchkomponirten Recitativen geschrieben haben sollte, wenn ihn nicht die früher angeführten Umstände von weiteren Opernkompositionen fern gehalten hätten. Aber gewiß würde er dann gefordert haben, daß der Gegenstand selbst eine solche Behandlung bedinge. Die Vorliebe für Shakespeare scheint ihn hier bestimmt zu haben, naturgemäß das Recitativ nur den

Personen von höherer Bildung und nicht denen aus dem Volke zuzumuthen, wie Shakespeare nur jene in Versen, diese in Prosa sprechen läßt. Auf dem Gebiete der Melodie erweist er sich in diesem Werke unerschöpflich reich an eben so lieblichen, innigen, wahrhaft seelenvollen, als an echt charakteristischen Motiven, welche dabei doch einfach, aber weil stets wahr, auch ergreifend sind. Er weiß aber diesen Melodieen noch einen besonderen Reiz zu geben durch die musikalische Deklamation, die eben so ausdrucksvoll ist da, wo die Melodie fließend, als da, wo sie ganz der Stimmung und der Situation entsprechend, abgebrochen auftritt. Gerade dies letztere ist eine charakteristische Eigenthümlichkeit bei ihm, die weder vor ihm, noch nach ihm uns in solchem Maaße angewendet vorkommt. Der Ton ist überall der entsprechendste Ausdruck des Gefühls. In dieser Hinsicht ist besonders darauf zu achten, wie er zwischen den einzelnen Charakteren unterscheidet und bei denen, wo nur oberflächliche Empfindung vorwaltet, nur mehr parlant die Melodieen hält, während sie bei den tiefer Empfindenden in Tönen von längerer Zeitdauer sich bewegen. Im höchsten Grade originell ist dann aber besonders noch die rhythmische Behandlung der Melodie. Wie er sich schon in seinen Sonaten, Trio's, Quartetten und Symphonieen als Meister gerade in der musikalischen Rhythmik bewährt hatte, so sehen wir denselben Vorzug hier auf das Glänzendste hervortreten, hier, wo er auf der Basis des der Melodie unterliegenden Wortes die höchste Mannigfaltigkeit und Schattirung der Stimmung und der Leidenschaft durch den Rhytmus auf das sprechendste auszudrücken vermag. Nicht minder ausgezeichnet ist bei ihm die harmonische Behandlung der Melodie, durchaus entsprechend der Situation und dem Charakter der Personen. Nicht selten ist die Behauptung aufgestellt worden, das

harmonische Element herrsche in dieser Oper vor, und die Instrumentation überblühe meistens die Singstimme. Wir sind indeß weit entfernt, dies zuzugeben. Wohl ist die Instrumentation im höchsten Grade genial, und in Verbindung mit einem großen harmonischen Reichthum von entschiedenem Eindruck; aber anstatt daß die Melodie in ihrem ausdrucksvollen Charakter darunter litte, sehen wir sie gerade so erst zur vollen Geltung gebracht, indem sie so auf das innigste verschmolzen mit der Harmonie und Instrumentation auftritt. Haben wir diese Oper einmal nur mit Orchesterbegleitung einigermaßen gut aufführen hören, da fühlen wir bald, daß die unendlich mannigfachen Schattirungen des Ausdrucks nur durch die Instrumente, insbesondere die Blase-Instrumente, und gerade durch solche Behandlung derselben hervorgehoben werden konnten; es ist uns, als ob sie alle eine eigene Sprache zu unserm Herzen redeten, und wir glauben keines derselben auch nur an einer bezeichnenden Stelle entbehren zu können. Bei alledem herrscht durch die ganze Oper die höchste Klarheit in musikalischer Beziehung; die Anlage der einzelnen Musikstücke ist einfach und leicht zu übersehen. In Betreff der Kunstformen schließt sich Beethoven im Wesentlichen dem bisherigen an, ohne sich, wo es gilt, in seiner freieren Behandlung derselben zu beschränken. In der Vertheilung von Licht und Schatten ist die weiseste Oekonomie beobachtet; den einzelnen Effekten, die der Komponist selbst beabsichtigt, es sei in Beziehung auf Harmonie oder Instrumentation, ist jedesmal, wie bei Mozart, durch vorangehende, um so größere Einfachheit der Weg gebahnt; und selbst wo der Komponist auf dem Höhepunkte wahrhaft großartigen dramatischen Ausdruckes sich befindet, wo wir in theilnehmendem Mitgefühl im Innern erbeben, oder wo unser Haar sich sträubt, selbst da, wo er auf das

tiefste uns erschüttert und mit Grausen erfüllt, wird das Ohr nicht etwa durch die Massen übertäubt, sondern auch da hat der Tondichter noch immer die Grenzlinie des wahrhaft Schönen so wenig überschritten, daß er auch hier noch sicher ist, es müsse durch das Ohr der beabsichtigte erschütternde Eindruck der tiefsten Seele sich bemächtigen und unauslöschlich eindrücken. Dabei weiß er nichts von kleinlichem Detail in Betreff des Ausdrucks und des beabsichtigten Effekts, wie wir dies bei Meyerbeer besonders finden, sondern er weiß diese Nüancirungen des Ausdrucks, dem genialen Maler gleich, durch wenige Pinselstriche zu geben. So sind bei ihm Melodie, Deklamation, Rhythmus und Harmonie auf das Innigste verbunden; die Singstimme und das Orchester tragen sich gegenseitig, er benutzt die Klangfarben der Instrumente meisterhaft, er vermeidet harmonische Härten, außer da, wo sie unerläßlich zu dem beabsichtigten Ausdruck sind, wie in der Arie des Pizarro. — Im Ensemble beweist Beethoven seine vollkommene Meisterschaft in echt dramatischem Ausdruck; er faßt hier die Personen der Situation in ihrer Grundstimmung auf, und indem er der musikalischen Behandlung einen breiteren Ausdruck gestattet, weiß er auf das glücklichste ohne alle ermüdende Länge oder Wiederholung bis zu dem alles zusammenfassenden Schluß den Effekt unausgesetzt zu steigern. Endlich bleibt noch zweierlei zur allgemeinen Charakteristik der Beethovenschen Komposition des Fidelio hervorzuheben. Das Eine ist das glücklichste Streben, ein organisch verbundenes, einheitliches Kunstwerk zu geben. Wer könnte es übersehen, wie hier mehr als in irgend einer der früheren Opern, so gut, als der späteren, alle einzelnen Theile des Ganzen auf eine seltene Weise zusammenstimmen, wie, bei aller Mannigfaltigkeit im Einzelnen, ein Geist durch das Ganze geht, wie der Komponist, den Blick stets auf das

Ganze gerichtet, diesem alles Hervortreten des Besonderen mit der höchsten Besonnenheit unterordnet. Wie Beethoven frei ist von allem, was wir musikalische Phrase zu nennen pflegen, so verschmäht er es auch auf das Entschiedenste, irgend welche Konzessionen zu machen, es sei dem Geschmack des Publikums oder dem Gelüste der Sänger und Sängerinnen, ja, es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß er die Singstimme zu wenig beachtet und dem, was dankbar oder auch nur leicht sangbar ist, zu wenig Rechnung trägt. Er steht auf der Höhe einer durchgebildeten Kunstanschauung; von hier aus wirkt er in der Kraft schöpferischer Begeisterung, und so vermag er mit einem wahrhaft einheitsvollen Kunstwerke, wie es bis dahin nicht dagewesen, seine Vorgänger zu übertreffen, ohne daß der späteren Einer es vermocht hätte, ihn hinter sich zurückzulassen. — Das Letzte endlich, was dem Fidelio vor den früheren und späteren Opern einen entschiedenen Vorzug sichert und wodurch diese Oper in einem Grade vollendet dasteht, wie dies bei keiner anderen in allen einzelnen Theilen zu rühmen ist, dies ist die seltene durchaus scharfe Sonderung der einzelnen Charaktere in ihrer Auffassung nicht minder, als ihre konsequente Durchführung in allen einzelnen Momenten. In ihr offenbart sich die höchste individualisirende Gestaltungskraft, und sie führt uns in Wahrheit lauter konkrete Gestalten vor, die jede ihr eigenthümliches, individuelles Leben haben. Wer wollte verkennen, in welchem hohen Grade dies auch schon bei Mozart bei einzelnen Personen in allen seinen Opern der Fall ist; aber in keiner seiner Opern findet es bei allen, wenigstens nicht in allen einzelnen Piecen, statt, und daher vermissen wir, als Ergebniß der ungünstig einwirkenden Verhältnisse, die innere organische Einheit, die gerade hier so entschieden unsere Bewunderung in Anspruch nimmt. Wer, dem ein gewisser feinerer Sinn für die musikalische Charak-

teristik nicht fehlt, sollte nicht, wenn er nur die Handlung im Fidelio kennt, an jedem Durchgeführten Motive mit Sicherheit angeben können, welcher der einzelnen handelnden Personen es angehören müsse, darum, weil nur eben diese darin sich habe aussprechen können. Wo der gutmüthige biedere Rocco auftritt, da ist Gesang wie Begleitung einfach und ruhig, dabei aber gemüthlich und melodisch. Wie ganz anders dagegen ist es, wenn Pizarro sich vernehmen läßt; jeder Ton trägt das Gepräge seines unsteten Wesens; wie sein schwarzer Plan boshafter Rachsucht, bewegt sich bei ihm die Musik in einem gewissen Halbdunkel; es ist ein dämonisches, unheilvolles Element, das in ihm hervortritt; sein Gesang, so wie die demselben zugegebene Begleitung beängstigen und erschüttern den Zuhörer; jedoch wie sehr sich in den einzelnen Stellen zur Erhöhung des Ausdrucks die harmonische Verwirrung steigert, das Ohr wird darum weder übertäubt, noch dem Zuhörer es unmöglich gemacht, in dieser harmonischen Verschlingung den leitenden Faden mit Bewußtsein zu verfolgen. Eben so entschieden scharf gesondert, bei aller geistigen Verwandtschaft, sind Florestan und Leonore. In beiden spricht sich das Wesen der edelsten Liebe aus, ja, sie bildet die Seele beider. Aber wie matt, wie gewissermaßen hinsterbend, wie niedergedrückt durch beengende Kerkerluft, die auch den letzten Strahl von Hoffnung für dies Leben beinahe ausgelöscht, ist der Gesang des Florestan! Wie großartig erhebend bei allem ihrem unendlichen Schmerze, bei ihrer steten Furcht vor dem etwanigen Mißlingen ihres Planes erscheint Leonore in der hingebenden Aufopferung für den Gatten, ohne den sie zu leben nicht vermag, und für den sie zu sterben bereit ist. In ihren Tönen spricht sie muthiges Gottvertrauen und darauf gegründete, nie ganz erlöschende Hoffnung aus, während Florestan, mit Ausnahme des Momentes der Vision, ohne Hoffnung nur noch jene Ergebung

kund giebt, die des edeln, unschuldig leidenden und tief gebeugten Menschen einziger Trost in seinem Leiden ist, von dem er sich selber sagt, daß nur der Tod ihm ein Ziel zu setzen vermöge. Endlich Leonore und Marcelline, wie bestimmt sind auch sie von einander gesondert! Marcelline ist eine gutmüthige, aber untergeordnete Natur; aufgewachsen in der Beschränktscheit niederer Lebensverhältnisse, macht sie selbst an das Leben erst dann höhere Ansprüche, als ihr in Fidelio ein Jüngling nahe tritt, der den Jacquino, mit dem sie sich zu verloben Willens war, so sehr verdunkelt. Aber darum ist ihre Liebe selbst noch nicht eine andere geworden! Und wie weiß Beethoven das in so unvergleichlicher Weise musikalisch zu charakterisiren gegenüber der von der hingebendsten, aufopferndsten Gattenliebe beseelten Leonore. Endlich Rocco's Biederkeit, sein Wohlwollen, sein streng rechtlicher Sinn, wie hat der Tondichter sie, seiner ganzen Lebensstellung nach, in Auffassung und Durchführung zu sondern gewußt von dem in denselben Grundzügen sich offenbarenden höheren Seelenadel des Ministers, wie wenig dieser auch zu singen hat. Nehmen wir zu dem Allen noch Eines hinzu, was sich bis auf Beethoven in der Oper nicht findet, was aber von ihm auf eine eben so sinnige als effektvolle Weise in Anwendung gebracht ist, nämlich das melodramatische Element in dem Grabduett, und die effektvolle, durch die Situation vollständig gerechtfertigte Unterbrechung der Musik in dem Quartett, unmittelbar nach dem in der höchsten Spannung der Gemüther wiederholten Trompetensignal, das die Nähe des Retters verkündigt, so dürften diese Andeutungen wohl ausreichend erscheinen, um im Allgemeinen unsere Behauptung zu rechtfertigen, Fidelio sei diejenige Oper, die als einheitliches, musikalisch-dramatisches Kunstwerk die früheren überrage und von keinem späteren bisher übertroffen sei. Die Beweisführung für jene Behauptung im Einzelnen

muß der detaillirten Beleuchtung der einzelnen Piecen und ihrer ganzen Anlage und Durchführung anheimfallen. — Ehe wir zu dieser übergehen, müssen wir jedoch einer von der unsrigen abweichenden, ja derselben theilweise entgegenstehenden Ansicht über den einheitlichen Charakter des Fidelio und den Werth der einzelnen Piecen gedenken. Diese finden wir in dem Werke des Kaiserl. Russischen Staatsraths Wilhelm v. Lenz: „Beethoven, eine Kunststudie", erster Thl. 1855, S. 92 ff. Neben dem berühmten Russischen Interpreten Mozart's, Oulibischeff, der durch sein Werk über den Raphael in der Musik sich ein großes Verdienst um die ästhetische Würdigung desselben erworben, sehen wir in W. v. Lenz den begeistertsten Verehrer Beethoven's hervortreten, der, wie jener das Verständniß Mozart's, uns von den Russischen Steppen und Eisgefilden aus das des Beethoven in diesem, so wie in seinem früheren Werk: „Beethoven et ses trois styles Petersb. 1852" aufzuschließen bemüht ist, und zwar vornämlich durch die strenge Sonderung der drei Stylmetamorphosen in dem Tondichter, von denen er die erste die der Tradition, die zweite die der Emanzipation, die dritte die der Aussöhnung in der Persönlichkeit nennt. Die letzte wird ihm wesentlich durch die missa solennis (D-dur op. 123) und durch die neunte Symphonie mit Chor (op. 125) bezeichnet, und er nennt diese die letzte Styl-Incernation des Beethovenschen Geistes. Aus dieser nicht blos entschiedenen Vorliebe, sondern aus der fast ausschließlichen Werthschätzung der Werke dieser letzten Periode und des sich in ihnen kund gebenden Geistes erklärt sich das vollständig Einseitige in seinem Urtheil über den Fidelio in seinen einzelnen Parthien Er geht von der vorgefaßten Meinung aus, der Fidelio hätte nur als opera seria oder als drama lyrique in der Form Glucks oder Spontini's behandelt werden dürfen; daher widerstrebt ihm die ganze

Exposition; er hält die Charaktere des Rocco, der Marcelline, des Jacquino für in dieser Oper ganz ungerechtfertigt, wenn gleich er der Art und Weise, wie Beethoven sie musikalisch behandelt hat, Gerechtigkeit widerfahren läßt. Selbst Leonore bis zu ihrer großen Arie hin und Pizarro mit seiner Arie finden vor ihm keine Gnade. Voll von dem Beethoven der dritten Stylmetamorphose, sieht er in seiner Begeisterung dieselbe bereits in dem Fidelio ausgeprägt; so läßt er nur die Arie der Leonore und den zweiten Akt gelten und möchte uns überreden, Beethoven habe in allem Uebrigen nur dem damaligen verdorbenen Geschmack, wenn gleich mit großem Widerstreben, Konzessionen gemacht, die größtentheils verunglücken mußten, weil sie zu sehr mit seinem Geiste im Widerspruch standen. Man sieht daraus, auf welche Irrwege der Kritiker verlockt wird, wenn er von bestimmten Voraussetzungen ausgeht und diese nun als Maßstab an die Werke des Künstlers anlegt und darnach über sie urtheilt. Während Herr v. Lenz unermüdet ist, Beethoven in allen seinen Werken und in seinem ganzen Leben als denjenigen zu charakterisiren, der niemals sich dem Zeitgeist, den er für einen verderbten erkannte, anbequemte, der vielmehr sich seine Freiheit als schaffender Künstler nicht minder, wie als Mensch, bewahrte und darum geheiligte Formen zerbrach, wie er selbst beglückende Verhältnisse, wenn sie irgend ihn zu beschränken drohten, zerriß: soll er hier plötzlich mit mehr als der Hälfte der Nummern dieser Oper nichts als solche im Sinne Beethoven's wahrhaft elende, weil seines Geistes durchaus unwürdige, Konzessionen gemacht haben und dazu diese noch auf eine Weise, die, weil sie ihm widerstrebte, verunglücken mußte! Er findet in jenen Nummern, die vor ihm keine Gnade finden, mehr Mozart-

sches Element *), als in den Instrumentalkompositionen der ersten Periode. Und doch ist er es gerade, der diese erste Periode als diejenige bezeichnet, in welcher der Komponist in Haydn-Mozartscher Tradition sich ganz eigenthümlich bewegt, wenn gleich er schon sich von derselben loszumachen, oder wenigstens über dieselbe hinauszugehen versucht. Um mit der Art und Weise seiner Darstellung sowohl, als mit seiner höchst einseitigen Auffassung der ersten Hälfte des Fidelio bekannt zu machen, theilen wir seine Worte mit. So sagt er S. 92: „Beethoven hatte viel gethan, um, wo es möglich war, dem durch Mozart beliebt gewordenen Geschmack in den Scenen zu huldigen, welche ein Bild der Häuslichkeit Rocco's, die Vermittlung zwischen Ober- und Unterwelt (?!) des Fidelio sind. Erst wo der Komponist in die Kerker hinabsteigt, „zu dem Mann, der kaum mehr lebt, und wie ein Schatten schwebt", da erst wird er der eigentliche Beethoven, der in der verfallenen Cisterne dem Opfer sein Grab gräbt **). Styl und Gehalt der in den Eingangsnummern verhandelten Heirathsangelegenheiten, deren kindliches, nicht dem Genius, dem guten Willen (?!) Beethoven's angehörendes Element nicht genug interessirt, sind einer Zeitrichtung zuzuschreiben, wo der Stammgast des Theaters, der gute Bürger und Hausvater „gemüthlicher" gestimmt wurde, wenn er auf der Bühne nicht zu oft Persönlichkeiten begegnete, welche seiner Lebensstellung überlegen, sondern lieber solchen, welche ihm gleich oder untergestellt

---

*) Als ob das in Wahrheit Beethoven zum Vorwurf gereichen könnte!

**) Beethoven ist, wie unsere ästhetische Würdigung der einzelnen Nummern beweisen wird, in allen übrigen Piecen eben so gut der eigentliche, d. h. der seinen Gegenstand mit der höchsten künstlerischen Wahrheit darstellende Beethoven, mag er der Ober- oder Unterwelt (sic!) entnommen sein.

waren, und ihn so besser an seine Kanarienhecke, an die Kinderstube zu Hause erinnerten. Es brauchte einen Vermittler zwischen Leben und Bühne. Dies ist der Grund, die raison d'état der Leporello's, der Papageno's, der Liebeleien im Häuschen Rocco's, des behaglichen Kilian im Freischützen, der besser als der Jägerbursche schießt, der tugendheldigen Wachtmeister und Dienstboten bei Lessing und Iffland, um die Nachahmungen des Sancho Pansa, des Falstaff, um die Urtypen zu nennen. Zur Zeit Beethoven's war die Bühne noch eine Art Appellations-Instanz für das bürgerliche Leben. Was da gebilligt worden, hatte im Leben die Rechtskraft beschritten. Folglich hatte es bei Rocco auszusehen, wie zu Hause bei dem Stammgast des Theaters, und auch die Marcellinen waren es zufrieden, daß dem alltäglichen, ihnen nur zu bekannten Jacquino der interessantere Fidelio vorgezogen wird. In unseren, durch große soziale und politische Experimente in Anspruch genommenen Tagen ist das Theater nur noch ein Moden-Artikel in der Oper, der Tummelplatz einer vom Leben selbst geschiedenen, bald abgestumpften Neugier im Schauspiel *)."

---

*) Wir fragen hier nicht ohne Grund: ist das ästhetische Kritik? Es ist die Sorte, durch die die Kritik selbst in unserer Zeit mit Recht fast ganz in Mißkredit gekommen ist. Und was hätten wir denn, wäre es damals wirklich so um uns bestellt gewesen, für Grund, uns zu überheben, wenn es heute um uns in Bezug auf das Theater nicht besser steht, als Herr von Lenz selbst behauptet. Zum Glück ist aber beides nicht wahr! Damals gab es nicht blos Iffland und Kotzebue, sondern allerdings auch Lessing, dessen Ruhm Herr v. Lenz nicht zu verdächtigen vermag; es gab Göthe und Schiller und sie waren die gefeierten Lieblinge des Publikums. Und seitdem ist neben vielem elenden Zeuge doch Shakespeare auf unsern Bühnen heimisch geworden! Und da dürfen wir eben noch nicht verzagen! Und was die Oper anlangt, so giebt es doch, Gott sei

Nach diesen allgemeinen Herzensergießungen geht Herr v. Lentz auf das Einzelne über und läßt sich, wie folgt, vernehmen:

„Ein wahrer Gassenhauer nach Papagenozuschnitt ist z. B. die Arie Rocco's: „Hat man nicht auch Gold beineben" mit dem Eintritt in die 6/8, und bei dem Tempo: „Das Glück dient wie ein Knecht"; eine Eintagsfliege, wie sie in einem Singspiel, in einem kleinen Teniers, nicht in der Leonore, in einem großen Salvator Rosa, an ihrem Platz gewesen wäre. Die Musik ist ganz im Geiste der Situation, die Situation aber nicht im Geiste Beethoven's*), dem es nicht gelingt, etwas Unbedeutendes zu sagen. Wie schwer der in seinen Tendenzen ideale Komponist die zuckersüße (?!) Kerkermeisterstochter verdaute, beweist der Umstand, daß er Marcellinens Arie: „O, wär' ich schon mit Dir vereint" drei Mal komponirte, obgleich dieselbe für ihn nur die Bedeutung eines Singvogels haben konnte**). Jacquino bleibt

---

Dank, noch andere als bloße Modeartikel; davon sind Zeugniß die vorzüglichsten Werke Cherubini's, Mehul's, Boieldieu's, Spohrs, Webers, Marschners, Meyerbeers und Richard Wagners.

*) Hier reiht sich ein Widerspruch an den andern! Wer sagt denn dem Verfasser, daß solche Situationen in damaliger Zeit, wo Beethoven noch nichts weniger als verdüstert war, nicht in seinem Geiste gewesen! Wie hätte dann die von ihm gegebene Musik ganz im Geiste der Situation sein können! Und wieder, wie kann sie unbedeutend genannt werden, wenn sie ganz im Geiste der Situation ist! Sind denn die Teniers so unbedeutend?

**) Der Verfasser beweist nur durch Behauptungen! Es mag aber doch wohl anders gewesen sein. Der Beethoven, den der Verfasser einen Salvator Rosa nennt, war, wenn es galt, auch ein Teniers, und schuf dann eben mit derselben künstlerischen Gewissenhaftigkeit im Gebiete des musikalischen Genre's, als wenn er große erhabene Landschaften, oder ergreifende Historienbilder, so wie Michel Angelo'sche Weltgerichte komponirte. Wenn

bis in das Tiefsinnige erste Quartett: „Mir ist so wunderbar“ ($^6/_8$) ein uninteressanter Tölpel, dessen Platz in einer Mühle, nicht in einer das Drama einschließenden Festung gewesen wäre [1]). Diese ganze Häuslichkeit Rocco's ohne seine Schlüssel war nichts für Beethoven, der, selbst ein Opfer [2]), nur den im Kerker schmachtenden Florestan verherrlichen konnte [3]). In dem Sujet der Leonore hatte er das treue, über alle Schwierigkeiten siegende Weib gesehen, wie ein Genie immer den Kern, nie die Schaale erfaßt. Er stieß auf den Rocco und seine Umgebung im ersten Akt allererst, nachdem die Unterwelt der Kerker, der von der Tugend über sie zu feiernde Triumph in seiner großen Seele jene flache, in der Partitur aber nicht weniger abzuthuende Oberwelt überwältigt hatte [4]). Diese Exposition hätte kaum ein höheres Interesse gewonnen, wenn man sie einen Stock höher,

---

er aber Marzellinens Arie mehrmals, nicht komponirte, sondern umarbeitete, so giebt er eben damit zu erkennen, daß diese Marzelline für ihn eine andere Bedeutung, als die eines Singvogels hatte, denn dann hätte er sich ihrer leichter entschlagen.

[1]) Ja, ein Tölpel ist Jacquino, und soll es sein, in derselben interessanten Weise, wie Tölpel es sein können, und wie sie bei Teniers vorkommen. In die Wohnung des Kerkermeister gehörte er als Thürschließer sehr wohl, wenn nicht Herr v. Lenz hier etwa einen routinirten modernen Gasthofs-Portier zu sehen wünscht!

[2]) Damals wahrlich noch nicht!

[3]) Woher weiß das der Verfasser wieder? Und hat ihn nicht Beethoven durch die That, durch alles das, was er ganz im Geiste der Situation, wie er selbst sagt, gegeben, durch alle die Teniers in der ersten Hälfte, die nun erst recht die Folie für die Salvator Rosa's und Michel Angelo's in der zweiten Hälfte bilden, widerlegt?

[4]) Seltsam! Woher weiß der Verfasser, daß Beethoven das Libretto von hinten angefangen zu studiren!

in die Wohnung des Gouverneurs, hätte verlegen können *). Aber selbst in diesem Rahmen findet man große Schönheiten, nur nicht Beethoven **)!"

6. Die Ouvertüren zur Leonore und zum Fidelio.

1. Ouvertüre zur Leonore in C Nr. 1, angeblich op. 138.

Die erste, ursprünglich zur Leonore geschriebene, Ouvertüre Beethoven's in C ist diejenige, welche, nachdem Beethoven selbst sie nach den Proben beim Fürsten Lichnowski, als nicht bedeutend genug, zurückgelegt und selbst nie herausgegeben, von dem Verleger Tob. Haslinger unmittelbar nach des Komponisten Tode mit der Opuszahl 138 herausgegeben worden ist, während sie in der Reihenfolge die Opuszahl der Leonore und des Fidelio, nämlich 72, hätte erhalten müssen. Sie ist nicht, wie Haslinger angiebt, 1806 geschrieben, sondern jedenfalls 1805, da schon im Herbste 1805 die Aufführung der Leonore stattfand, vor welcher diese Ouvertüre geschrieben und zurückgelegt, so wie durch die andere große Ouvertüre in C ersetzt wurde. Die Ouvertüre beginnt mit einem Andante con moto $^4/_4$, das

*) Warum gönnt uns denn Herr v. Lenz nicht diese so ganz und gar motivirte Exposition!

**) Das ist bis jetzt noch keinem schaffenden Künstler wohl gelungen, Kunstwerke von großer Schönheit zu geben, nur nicht sich selber! Aber man muß nicht vergessen, der Beethoven, den Herr von Lenz hier vermißt, das ist nicht der Beethoven des Jahres 1805, sondern der der dritten Stylinkarnation des Herrn v. Lenz, von dem er, beiläufig gesagt, genau weiß, daß selbst, als er die Chor-Symphonie komponirt hatte, sich dieses „opus stupendum" schon in der zehnten (?!) Symphonie in seinem Sinne verloren habe, welche „ohne Zweifel dem Symphoniestyl eine neue Form, einen neuen Gehalt, einen erweiterten Umfang gegeben, und in dem universo ihr Programm gefunden hätte."

allerdings, abgesehen von seinem etwas unbestimmten Charakter, in seiner breiten Entfaltung, ohne daß ihm irgend ein dramatisches Gepräge oder auch nur irgend eine erkennbare Beziehung auf die Oper eigen wäre, mehr für eine Introduktion zu einem ersten Symphoniesatz als zu einer dramatisch gehaltenen Opern-Ouvertüre sich eignet. Nachdem zwei Motive in C, das eine in der Dur-, das andere in der Molltonart, in derselben ohne eigentliche Verarbeitung nacheinander aufgetreten, leitet der immer weiter in Terzen aufsteigende Dominant-Akkord in das Allegro con brio über, und nach ziemlich lang ausgedehnter Kadenz beginnt das Hauptthema. Es ist frisch und in seinem Grundcharakter heiter; für eine Konzertouvertüre sehr geeignet, eben so wie das zweite Thema in G; an der Spitze dieser Oper enthalten beide nichts, was ihnen einen Anspruch auf diese Stelle gäbe; dazu reicht auch nicht, nachdem der Komponist vom zweiten Thema, welches in G geschlossen, durch die Sekunde As, und den darauf folgenden Dominant-Akkord von Es, in diese Tonart modulirt, das nunmehr im Adagio ma non troppo (Es-dur $^3/_4$) auftretende Thema der Arie des Florestan im zweiten Akt: „In des Lebens Frühlingstagen" aus, so schön es an sich und so fein die Art ist, wie der Komponist es, wenigstens in seinem Anfange, in verschiedenen Tonarten (F-dur und G-dur) wiederkehren läßt, bis daß er durch die frühere ausgedehnte Kadenz wieder in das tempo primo und in das erste Hauptthema übergeht, welches nun in einer nicht von dem Herkömmlichen abweichenden Weise behandelt, einem kräftigen Schlusse zueilt. Das ist es auch offenbar, was den Komponisten von vornherein zu dieser Ouvertüre kein besonderes Vertrauen fassen ließ; er fühlte es, daß wenn dieser Mittelsatz in Es-dur einen tiefen Eindruck machen solle, so könne das nur dadurch geschehen, daß er in einen organischen Zusammenhang mit dem Ganzen der

Handlung gebracht und dadurch in der Ouvertüre selbst diese Handlung in charakteristischen Zügen an dem Zuhörer vorübergeführt würde, wozu es ganz anderer Hauptthemen und einer ganz anderen Anlage des Ganzen bedürfe. Er ließ sich daher nicht auf Verbesserungen im Einzelnen ein, sondern legte die Ouvertüre selbst bei Seite, um sie durch eine andere von vornherein dramatisch gehaltene Ouvertüre zu ersetzen. Wir stellen diese erste Ouvertüre zur Leonore der zu dem Ballet: „Die Geschöpfe des Prometheus", welche bedeutend früher geschrieben wurde, zur Seite. Beide sind treffliche Konzert-Ouvertüren, von großer Frische und vielem Feuer; sie werden als Musikstücke für sich betrachtet, entschiedenen Eindruck machen, aber einen eigentlich dramatischen Charakter hat die zur Leonore so wenig, als die zum Prometheus, ungeachtet der Komponist den Ansatz dazu bei der ersten durch die Benutzung jenes Thema's aus der Oper nimmt. Damit soll indeß keineswegs gesagt sein, daß der dramatische Charakter einer Opern-Ouvertüre ausschließlich durch eine derartige Verwendung von Motiven aus der Oper bedingt sei, wie wir sie seit Beethoven in den Programm-Ouvertüren von Weber, Marschner u. A. haben, sondern daß es vielmehr auf den Geist des Tonstücks selbst, so wie auf seinen ganzen inneren Organismus in dieser Beziehung ankomme, wofür außer einzelnen Ouvertüren Gluck, Mozart und Cherubini, besonders Spohr's Ouvertüre zum Faust und Beethoven's Ouvertüre zu Coriolan und zu Egmont das schlagendste Zeugniß geben.

2. Ouvertüre zur Leonore in C Nr. 2 und 3.

Nachdem die erste Ouvertüre von Beethoven zurückgelegt war, trat er für die erste Inscenirung der Oper mit jener zweiten großen Ouvertüre in C hervor, die ebenfalls

bei Tob. Haslinger mit Nr. 2 erschienen und irrthümlich als im Jahre 1806 geschrieben bezeichnet ist, während auch sie dem Jahre 1805, in welchem die Oper im Spätherbst auf die Bühne gebracht wurde, angehört. Sie ist unfehlbar die großartigste und genialste von allen, und wenn auch damals nur die feineren Musikkenner diese des großen Meisters durchaus würdige Schöpfung ganz zu würdigen vermochten, wenn die Vorwürfe über zu große Ausdehnung derselben und die Schwierigkeiten, die die Parthien der Blase-Instrumente in der Ausführung darboten, dem Komponisten auch mancherlei Verdruß bereiteten, ja sogar ihn bestimmten, auch sie noch einmal umzuarbeiten, und zwar zu derjenigen, welche bei Breitkopf & Härtel unter Nr. 2 erschienen ist; ja, wenn Beethoven sogar bei der Umarbeitung der Leonore zum Fidelio eine vierte, die bekannteste von allen, in E, schrieb, so hat dennoch jene große Ouvertüre in C in ihrer großartigen Anlage, in ihrer genialen Tiefe und in ihrem echten dramatischen Charakter im Laufe der Zeit die allgemeinste Anerkennung des allmälig an den Werken des Komponisten zum Verständniß derselben herangereiften Publikums sich erworben, und wird mit Recht im Zwischenakt, als die Katastrophe vorbereitend, mit der ergreifendsten Wirkung gegeben. Sie beginnt (Adagio $^3/_4$) mit wenigen einleitenden Takten in C, die sehr bald durch eine Modulation nach H-moll und den Nonenakkord auf G nach As-dur hinüber führen, wo nun sogleich das Thema der Arie des Florestan: „In des Lebens Frühlingstagen" auftritt und uns ein Bild der glücklichen Zeit vorführt, in welcher Florestan und Leonore der Liebe Seligkeit empfanden. Jedoch es erscheint dieses Glück nicht ganz ungetrübt; Stürme umdüstern ihren heitern Lebenshimmel, indeß zunächst nur vorübergehend; und in dem innigen, festen sich Aneinanderanschließen finden sie Trost und Frieden; so schließt die Introduktion in einem Pianissimo auf dem

Dominantakkord von C, gleichsam die Innigkeit ihrer Liebe aussprechend, aber zugleich das Allegro in C vorbereitend, welches sogleich den nahenden, gewissermaßen heranschleichenden, Feind ihres Glückes und das Verderben, das er in seiner Siegesgewißheit über sie bringen will, ankündigt. Es beginnt das Thema in der Tiefe pianissimo, steigt dann in immer höheren Lagen crescendo auf, bis es durch mehrere Tonarten sich durcharbeitend im Fortissimo auf H-dur verweilt und dadurch dem zweiten Thema in E-dur Bahn bricht. Dieses malt mit unnachahmlichem Zauber, im Gegensatz zu jenem, die selige Ruhe, die das Bewußtsein der Unschuld verleiht, obschon diese bald vor der Gewißheit, daß ein Kampf hier unvermeidlich, zurücktreten muß; daher als nun in den rollenden, dem Sturmesbrausen gleichenden, Figuren der Bässe der Angriff des Feindes zur schmerzlichen Gewißheit wird, da sind es die wehmüthigen Laute der Klage, die ihn unausgesetzt unterbrechen und in ihrer Weiche es nur zu deutlich aussprechen, wie ein Unterliegen unvermeidlich sei, wenn nicht unerwartet der unterdrückten Unschuld Hülfe gebracht wird. Meisterhaft malt nun der Komponist die Anstrengungen der Gefährdeten in den immer höher aufsteigenden gebrochenen Akkorden, bis daß diese plötzlich abbrechen und nun eine aufsteigende Tonleiter von C-moll unisono in allen Stimmen den Uebergang zu dem B bahnt, auf welchem nun im Maestoso von wahrhaft wunderbarer Wirkung (es ist, als ob die gepreßte Seele von einer Centnerlast befreit würde!) das Trompetensignal beginnt, das die Nähe des Retters ankündigt. In den einfachsten, im Pianissimo aufsteigenden Akkorden sehen wir nun den umnachteten Himmel der Liebenden sich lichten und damit die Ahndung, daß ihrer Prüfung ein Ziel gesetzt sei, einem milden Balsam gleich, in ihre verwundeten Seelen sich träufeln. Und als nun dasselbe Signal noch einmal ertönt, (von dem Komponisten psychologisch so wahr

aufgefaßt!) da lösen Ahndung und Hoffnung sich in das innigste Gebet auf. Dieselbe einfache Akkordfolge, die vorher von B-dur nach F modulirte, tritt hier in Ges-dur auf; aber die Modulation wird nicht vollzogen; das Gebet giebt Kraft zum letzten Kampfe, der durch das Wiedereintreten des ersten Hauptthema's als unerläßlich bezeichnet wird. Nun stellt sich diesem noch einmal die letzten Kräfte aufbietenden Feinde die Seligkeit der wieder vereinten Gatten in dem zweiten Thema in derjenigen inneren Sicherheit entgegen, die die Gewißheit des Sieges verleiht; es tritt daher noch einmal, nachdem der Kampf schon verstummt ist, auf und leitet in den Jubel über, dessen Ausdruck das Presto ist, das mit dem ersten Haupt-Thema das Motiv aus dem Schlußchor sehr glücklich verwebt: „Wer ein treues Weib gefunden, stimm' in unsern Jubel ein", indem auf solche Weise der Komponist auch hier wie in der Oper die treue aufopfernde Liebe der Gattin als diejenige feiert, die in den schwersten Kämpfen den Sieg davon trägt.

Was nun die dritte Leonoren-Ouvertüre (C-dur) (bei Breitkopf & Härtel als Nr. 2, nämlich der beiden großen, bezeichnet) anlangt, so wollen wir über dieselbe, da sie nur Wenigen bekannt sein dürfte, nur folgende Bemerkungen machen.

Auch diese Ouvertüre ist wesentlich dramatisch angelegt, sie hat aber in dem Bestreben, ein gedrängteres Musikstück zu liefern, wesentliche Aenderungen erlitten, die indeß nicht dazu geeignet sind, sie auf gleiche Stufe der Vollendung mit jener zu stellen. Das Motiv in der Introduktion sowohl als beide Hauptthemen des Allegro's sind dieselben; aber schon der Uebergang aus der Introduktion in das Allegro erscheint bei der früheren viel charakteristischer; dann ist in dieser der Kampf bei weitem dramatischer gehalten dadurch, daß jener rollenden Baßfigur gegenüber der unnachahmliche

Klagelaut der Bedrängten gestellt ist, während in der umgearbeiteten dieser Kampf mehr einseitig, in unaufhörlichem Stürmen und Drängen vorgeführt wird, ohne daß ihn jene rührende Klage unterbricht; insbesondere aber steht diese umgearbeitete Ouvertüre entschieden jener darin nach, daß das Trompetensignal in Es auftretend, statt in B bei jener, lange nicht den Effekt hervorbringt, und nicht durch jene wunderbaren Ahnungs- und Hoffnungsklänge, sondern durch ein kurzes Wiederauftreten des Hauptthema's, wenigstens in seinem Anfange unterbrochen wird. Statt dessen nimmt der Komponist nach der Wiederholung des Signals das Thema aus der Introduktion auf und bahnt sich sofort den Weg zum Presto, welches ohne die in der andern angebrachten unausgesetzt rollenden Läufe sofort auftritt und in ziemlich gleicher Weise mit dem Thema des Schlußchors verbunden rasch dem Ende zueilt. Wir können die Wiederaufnahme des Thema's aus der Florestan-Arie an dieser Stelle nicht für gerechtfertigt erachten, denn entweder soll es, nachdem die Rettung gebracht ist, die Erinnerung an die einstige Zeit des Glückes wecken oder die Hoffnung auf eine Wiederkehr desselben beleben; für beides aber dürfte in dem Verlaufe der hier musikalisch dargestellten Handlung, der sogar auf solche Weise ganz unterbrochen wird, kein geeigneter Ort sein.

3. Ouvertüre zum Fidelio in E 4/4.

Diese wurde von dem Komponisten geschrieben, als er das ursprünglich aus dem Französischen ins Deutsche übertragene Textbuch der Leonore, welches an einigen Längen litt, durch Treitschke hatte umarbeiten lassen. Sie ist erst **1815** gedruckt erschienen, wenn gleich früher, jedenfalls vor dem Jahre **1814** geschrieben, als welches Haslinger in seiner Ausgabe angiebt. Als Tonstück gehört diese Ouvertüre zu

dings so sehr in Frage gestellte Programm-Musik als zulässig und berechtigt bezeichnete. Wir brauchen nur die den einzelnen Entreakten beigegebenen Programme zu lesen, um uns zu überzeugen, daß Beethoven hier an die äußerste Grenze desjenigen herangegangen, was überhaupt auf diesem Gebiete zulässig zu erachten sein dürfte. In dem ersten Entreakt giebt er uns, die letzte Scene des ersten Aktes an uns noch einmal vorüberführend, und die erste des zweiten Aktes anticipirend, oder wenigstens auf sie vorbereitend, in einem Andante A-dur $^2/_4$, Brakenburgs Liebesklage an Göthe's Worte erinnernd: „Könnt' ich der Zeiten vergessen, da sie mich liebte, mich zu lieben schien! — Und — und nun? Stirb, Armer! Was zauderst Du?" Darauf in dem Allegro con brio den Unwillen der Brüsseler Bürger über das spanische Joch und sich immer mehr steigernde Bewegung und Volksmurren. Im zweiten Entreakt erhalten wir, an die Schlußscene anknüpfend, in einem Larghetto Es-dur $^3/_4$ den musikalischen Ausdruck der Warnungen und Ahnungen des ernsten Oranien, die Entgegnungen des lebensheiteren, sorglos vertrauensvollen Egmont, den Abschied der freiheitsliebenden Helden, mit Hinzufügung der Worte Egmont's: „Wie, Thränen, Oranien?" und der des Oranien: „Einen Verlornen zu beweinen ist auch männlich". Im dritten Entreakte bietet uns Beethoven in wenigen Takten eines Allegro C-dur $^4/_4$, welches zweimal durch eine Kadenz (cantabile poco meno Allegro) unterbrochen wird und in einem daran sich anschließenden Allegretto C-dur $^2/_4$ einen Nachklang der Liebesscene zwischen Clärchen und Egmont, mit besonderer Hinweisung auf Clärchens Worte: „So laß mich sterben! Die Welt hat keine Freuden auf diese". Dann folgt eine Marcia vivace C-dur $^4/_4$, den Einzug der Söldner Alba's in Brüssel darstellend, und zuletzt ein Minore, als musikalischer Ausdruck der gepreßten Stimmung der Bürger, ihrer Sorge und ihrer Unruhe. Auch

hier hebt Beethoven ausdrücklich die Worte Jetters hervor: „War mir's doch gleich weh, wie der Herzog in die Stadt kam! Seit der Zeit ist mir's, als wäre der Himmel mit einem schwarzen Flor umzogen und hinge so tief herunter, daß man sich bücken müsse, um nicht daran zu stoßen. Ich witt're den Geruch von einem Exekutionsmorgen; die Sonne will nicht hervor; die Nebel sinken". Den Schluß bildet dann eine Wiederholung des Marsches. Im vierten Entreakt erhalten wir ein larghetto Es-dur $^3/_4$ und ein darauf folgendes Andante agitato Es-dur $^6/_8$. Jenes soll Egmont's Gefühl des Unwillens bei Alba's Worten: „Halt, Egmont! Dein Degen!" ausdrücken und zugleich noch einmal Oranien's Warnung in Egmont's Brust wiederklingen lassen; dieses Clärchens Angst um Egmont, ihre Sehnsucht, ihre Liebe, ihren nicht zu besiegenden Drang, ihn zu befreien. Dann fügt Beethoven ausdrücklich hinzu: „bei der Stelle mit Klarinetten und Fagott ihre Resignation und ihr erster aufblitzender Gedanke mit Egmont den Tod zu suchen". —

Beethoven hat in allen diesen Entreakten, mit Ausnahme des zweiten, den Schluß des einen und den Anfang des folgenden Aktes mit einander in Verbindung gebracht und jenen gewissermaßen musikalisch reproduziren und ihm für das bewegte, erschütterte Gemüth einen Ausdruck in Tönen verleihen, auf diesen dagegen durch die entsprechende, charakteristische Musik vorbereiten wollen. Es ist dies sehr interessant; denn es zeigt uns, was Beethoven auf diese Weise durch die Instrumentalmusik für darstellbar erachtete. Aber wir lernen auch die Klarheit und Besonnenheit bewundern, mit der er bei dieser Arbeit verfuhr. Denn nicht blos, daß die ganze musikalische Behandlung des Textes in eben so hohem Grade sinnvoll als charakteristisch ist und uns den Meister erkennen läßt, wie seine übrigen bedeutenden Werke: so werden uns hier ganz eigentlich die Haupt-

momente der Tragödie vorgeführt und zwar nach beiden Seiten hin. Einmal ist es Egmont, der Held derselben, den wir in seinem Verhältnisse zu Clärchen schauen und welche letztere wir bis zu ihrem tragischen Tode begleiten; dann ist es der von einem herrlichen Siege gekrönte Kampf eines unterdrückten, aber großen Volkes um seine Freiheit. Von beiden werden uns die Höhenpunkte, die Schürzung des Knotens, und endlich die Katastrophe in Tönen vorgeführt. Wer vermag über dieses Werk Beethoven's so leicht hinwegzusehen, wenn es sich um die Frage handelt, wie Beethoven zu der neuen Programm-Musik stehe? Soll es als entscheidend angesehen werden, um ihn als Auctorität auf diesem Gebiete zu verwerfen, daß er sich an eine Tragödie anlehnt, die unmittelbar den Zuschauern vorgeführt und die von ihm in Tönen in ihren Hauptmomenten nur reproduzirt, also als bekannt vorausgesetzt wird? Wir glauben kaum, daß dies mit Grund geschehen dürfe; denn auch die Vertreter der Programm-Musik lehnen sich nur an Bekanntes an, reproduziren es nur musikalisch unter der Voraussetzung, daß es den Hörern seinem wesentlichen Inhalte nach bekannt sei. Darauf aber, daß es unmittelbar im Worte vorgeführt werde, dürfte Beethoven gegenüber um so weniger das Hauptgewicht gelegt werden, da er keineswegs blos das schon Dargestellte allein reproduzirt, sondern in das Kommende voraus- und hinübergreift, also gewiß das genaueste Verständniß, oder die genaueste Bekanntschaft wenigstens mit dem Ganzen voraussetzt. Endlich auch der Vorwurf, die Programm-Musik und insbesondere Lißt begnüge sich nicht mit musikalischer Schilderung allgemein menschlicher Zustände und Empfindungen, die die Musik allerdings darstellen könne, sondern er wolle individualisiren, eine Beatrice aus der divina comoedia, einen Tasso in seinem lamento und in seinem triomfo, einen Faust, Mephistoles und Gretchen darstellen, und das

heiße der Musik eine Aufgabe stellen, an deren Lösung sie stets scheitern müsse, — dieser Vorwurf, wir lassen dahingestellt noch, wie weit er begründet ist, aber das Eine dürfen wir nicht unbeachtet lassen, Beethoven ist wenigstens eben so weit, wo nicht noch weiter in seiner Musik zum Egmont gegangen. Er will nicht blos bestimmte Situationen des Individuums, wie die oben vorgeführten, sondern selbst Worte Brakenburgs, Clärchens, Oraniens und Alba's, oder wenigstens den Eindruck dieser Worte musikalisch darstellen, nachdem sie bereits verklungen sind. Will man zuletzt noch der Programm-Musik darum das Urtheil sprechen, weil man etwa behauptet: wenn nicht dem Zuhörer vorher gesagt werde, was sie bezeichnen solle, so werde er es schwerlich so leicht darin finden: so wagen wir bei aller Verehrung für Beethoven dies auch von dieser Musik zum Egmont zu sagen, und zwar nicht blos von demjenigen, wo er das Kommende anticipirt, sondern auch von so manchem, in dem das Dagewesene reproduzirt wird. Und dennoch wird kein fühlender Zuhörer, hingewiesen auf das, was der Tondichter habe ausdrücken wollen, es in Abrede stellen können, daß es einen ungemein wahren, wenn auch nicht den einzig möglichen musikalischen Ausdruck gefunden habe. Aus allen diesen Gründen halten wir es für ungerechtfertigt, wenn die Gegner der Programm-Musik den Vertretern derselben nicht das Recht zugestehen wollen, sich auf Beethoven, als eine denn doch nicht so ganz geringe Auctorität für ihr Verfahren und auf seinen Vorgang zu berufen. Weit entfernt, uns selbst ohne Weiteres auf die Liste der Anhänger der Programm-Musik stellen zu lassen, erachten wir es, um mit diesem Gegenstande so vielfachen Streites uns ein für alle Mal auseinanderzusetzen, für das angemessenste, daß man darauf verzichte, über die Frage selbst, ob dergleichen Musik zulässig oder nicht, a priori zu entscheiden, oder ihr von vornherein

das Urtheil zu sprechen; es erscheint vielmehr als das Gerathenste, die Frage selbst dahingestellt sein zu lassen und der Zeit anheimzugeben, den Beweis für die Berechtigung der Programm-Musik durch die auf diesem Gebiete zu schaffenden Meisterwerke zu geben. Diese werden, wenn sie dies wirklich sind, sicher über die Gegner den Sieg davon tragen; wenn sie es nicht sind, dem Strome der Vergessenheit anheimfallen. „Ist's Werk aus Gott, so wird's bestehen; ist's Menschenwerk, wird's untergeh'n!" Das gilt auch hier. — Außer diesen vier Entreakten bietet uns Nr. 7 die musikalische Behandlung von Clärchens Tod. Ihre Worte: „Ich wandle den seligen Gefilden schon näher und näher; mir winkt der Trost aus jenen Gegenden des Friedens schon herüber", und: „Ich hab's überwunden, ruf mich nicht wieder zum Streite"; bilden die Unterlage für ein larghetto D-moll $^9/_8$, welches, nachdem Brakenburg nach Gretchens Abgange die Scene verlassen, der Intention des Dichters entsprechend, Clärchens Tod darstellen soll und an dessen Ende die Lampe, welche Brakenburg auszulöschen versäumt, nach mehrmaligem Aufflackern erlischt. Es ist von unendlicher Zartheit und stellt uns, nachdem noch einige Momente schmerzlichen Kampfes überwunden worden, das allmälige Erlöschen der Lebensflamme Clärchens, das sanfte im Pianissimo Aushauchen ihrer Seele in absteigenden Noten, aber wenn auch in kurzen, doch durchaus legato gehaltenen Sätzen auf eine meisterhafte Weise dar. Darauf folgt Nr. 8, in zwei Hälften zerfallend; die erste poco sostenuto behandelt melodramatisch die Worte des Monologs: „Süßer Schlaf, du kommst, wie ein reines Glück, ungebeten, unerfleht, am willigsten. Du lösest die Knoten der strengen Gedanken, vermischest alle Bilder der Freude und des Schmerzes;

ungehindert fließt der Kreis innerer Harmonien und eingehüllt in gefälligen Wahnsinn, versinken wir und hören auf zu sein". Die zweite Hälfte ist wieder nach der Angabe Göthe's dazu bestimmt, seinen Schlummer zu begleiten. Ein kurzes poco vivace von fünf Takten, nur auf dem Dominant-Akkord von D ruhend, soll ausdrücken, wie hinter seinem Lager sich die Mauer zu eröffnen scheint; ein Andante con moto D-dur $^3/_4$ beginnt bei der Erscheinung der Freiheit in Clärchens Gestalt. Ein Allegro ma non troppo C-dur $^4/_4$ bezeichnet das Nahen der kriegerischen Musik, bis daß der Trommelwirbel und die kriegerische Musik, immer stärker werdend, das Herannahen der spanischen Soldaten begleitet. Sie geht in einem Pianissimo aus, um dem Helden Raum für die Worte zu geben, mit denen er vom Leben scheidet. Kaum hat er sie gesprochen, so beginnt die den Schluß bildende Sieges-Symphonie (Nr. 9, F-dur $^4/_4$ Allegro con brio), die aus dem Schlusse der Ouvertüre entnommen ist und uns den Sieg des sterbenden Helden, aber auch im Geiste den Sieg des für seine Freiheit muthig kämpfenden Volkes darstellt. Auch in dieser Nummer, wie in allen übrigen Sätzen, beobachtet der Komponist dieselbe weise Oekonomie in der Behandlung; gerade dadurch aber, daß er sich fern hält von jeder breiteren Ausführung, wirkt er in allen diesen Sätzen um so tiefer und mächtiger. — Wir haben bisher bei der Skizzirung dieser Musikstücke der beiden Lieder Clärchens nicht gedacht: „Die Trommel gerührt" und: „Freudvoll und leidvoll". Sie sind allgemein bekannt, darum bedarf es keiner genaueren Analyse. Nur einige Bemerkungen mögen hier vergönnt sein. Wenn Göthe einmal behauptete, ein jedes gute Lied müsse ein Gelegenheitsgedicht, d. h. aus einer bestimmten Stimmung hervorgegangen sein, um deswillen es denn auch nur als Ausdruck dieser Stimmung bei dieser

Person am rechten Orte sei, so gilt dies von den beiden Liedern Clärchens nicht nur in Betreff der Worte, sondern in eben so hohem Grade von der Beethovenschen Komposition. Nur Clärchen darf dieselben singen, aus jedem andern Munde, am Pianoforte von Dilettanten in einer Gesellschaft, also abgelöst von der Bühne und der scenischen Darstellung, werden sie niemals einen besonderen Eindruck machen, und es hat uns nie gewundert, wenn bei solcher Gelegenheit selbst gebildete Zuhörer, die sie noch nicht kannten, sich befremdet ansahen, weil sie sich nicht klar darüber werden konnten, worin denn eigentlich ihre Schönheit liege. Und doch wo ein echtes Clärchen, wie die Seebach sie auf der Bühne dramatisch singt, da bedarf es der Stimmmittel nur in geringem Maaße, und die ergreifendste Wirkung wird ihnen nicht fehlen. —

Die bisher über die Musik zum Egmont gegebenen Andeutungen werden zur Genüge dargethan haben, daß wir es hier mit dramatischer Musik zu thun haben, nur freilich in einem anderen Sinne als im Fidelio, insofern der Komponist hier eine von der früheren sehr abweichende Richtung eingeschlagen, die in dieser Weise nur wenig Nachahmer gefunden. Wir erwähnen in dieser Beziehung nur die von Meyerbeer geschriebene Musik zu dem Michael Beer'schen Trauerspiel „Struensee". In gewisser Beziehung konnten wir die neueste Programm-Musik durch dieses Werk Beethoven's angebahnt sehen. — Uns bleibt zum Schlusse nur noch der Ouvertüre Beethoven's zum Egmont zu gedenken. Wenn wir auch diese zu den dramatischen Ouvertüren zählen, zum Unterschiede von so manchen anderen, die nach dem, was wir oben gezeigt, theils in keiner unmittelbaren Beziehung zu einer darzustellenden Handlung stehen, theils des eigentlich dramatischen Charakters in der ganzen Anlage entbehren, so sind wir doch nicht gemeint, die Egmont-

Ouvertüre, wie vortrefflich sie an sich ist, einer Coriolan-Ouvertüre oder der großen Leonoren-Ouvertüre gleich zu stellen; denn während diese beiden uns die Handlung in ihrem Verlauf, fast Schritt für Schritt, versteht sich in den Hauptmomenten, vorführen, giebt uns Beethoven in der Egmont-Ouvertüre nur großartige Umrisse zur Skizzirung der Tragödie. Was aber noch besonders beachtet zu werden verdient, als besonders geeignet, Beethoven in seiner Eigenthümlichkeit zu charakterisiren, ist, daß die Ouvertüre uns nur in großen Zügen den Freiheitskampf der Niederländer malt, vor welchem für den republikanischen Geist eines Beethoven nicht blos das Liebesverhältniß Egmont's mit Clärchen, sondern selbst die Heldengestalt dieses Opfers für die Freiheit des Volkes zurücktrat. Wir sehen daraus, daß, mit welcher Liebe auch Beethoven in den einzelnen Stücken Clärchen behandelt, und eben sowohl Egmont in der letzten Scene, dennoch der Freiheitskampf des kräftigen, kein Opfer scheuenden niederländischen Volkes dasjenige gewesen, was ihn vorzugsweise in dieser Tragödie angezogen. Und wahrlich, die Ouvertüre verdient es, der musikalische Prolog zu derselben zu sein. Das sostenuto, ma non troppo F-moll $^3/_2$ drückt zuerst in den markirten Akkorden, die aufsteigend auftreten und aus F-moll nach C-moll moduliren, den Unwillen des Volkes über das ihm aufgewälzte Joch und den Entschluß desselben dasselbe abzuschütteln aus. Daran reiht sich die schmerzlich ängstliche Klage der Frauen, die in solchem Kampfe, der Macht des Unterdrückers gegenüber, nur Unheil und Verderben sehen und darum davon abzustehen flehen. Fast scheint am Schlusse dieses ersten Satzes der gerechte Unwille des kriegerischen Volkes besänftigt, da sehen wir mit dem Allegro $^3/_4$ aufs Neue diesen Unwillen der Männer allmälig mehr und mehr losbrechen, von einzelnen Klagelauten der

Frauen unterbrochen; es beginnt der Kampf, der nun durch den ganzen Hauptsatz ununterbrochen fortgeführt wird, abwechselnd uns den unversöhnlichen Zorn des erbitterten Unterjochers, so wie den edelen muthvollen Widerstand des opfermuthigen Volkes, unterbrochen von den durch die Blase-Instrumente so wirksam ausgedrückten Klagelauten der Frauen, darstellend, bis wir am Schlusse dieses Hauptsatzes den Feind immer trotziger anstürmen und unter seiner Macht die Helden, die des Volkes Führer waren, ermatten und erliegen sehen. Unvergleichlich hat der Komponist dies in den pianissimo lang ausgehaltenen Akkorden der Kadenz von F-moll, die auf dem Dominanten-Akkorde ruhen bleibt, ausgedrückt. Da beginnt der Schlußsatz, vom pianissimo bis zum fortissimo anschwellend und nach F-dur modulirend, und in ihm erhalten wir die von dem Komponisten selbst benannte Sieges-Symphonie, die er auch am Ende der Tragödie wiederbringt. Sie ist ein mächtiger, Alles mit sich fortreißender Jubel. Der Sieg ist errungen; die Fesseln der Knechtschaft sind gesprengt; von dem Feinde des Volkes, der vorher so trotzig und siegesgewiß einherschritt, jedes heilige Recht mit Füßen tretend, ist in diesem Jubel nichts mehr zu vernehmen; über die Grenzen hinaus ist er gejagt und dem Volke, das für seine bürgerliche und Gewissensfreiheit Gut und Blut eingesetzt, nunmehr vergönnt, ungestört des erkämpften Sieges sich zu freuen. So schließt die Ouvertüre, in gleicher Weise wie das Werk selbst; und in echt Shakespeare'schem Geiste, versöhnt über des Helden Untergang, der die Brücke zu der nunmehr errungenen Freiheit geworden, im Geiste der besseren Zeit uns getröstend, ja sie im Geiste vorher schauend, die nunmehr über den Trümmern des Untergegangenen anbricht, verlassen wir den Schauplatz und scheiden von einem Werke, das, seines großen

Meisters würdig, dasteht, und es unwiderleglich beweist, in welchem hohen Grade Beethoven ein dramatischer Tondichter gewesen, und wie ihm auf diesem Gebiete nicht geringerer Ruhm gebührt, als auf dem der reinen Instrumental-Musik, wenn gleich es verhältnißmäßig nur wenige Meisterwerke sind, die er auf diesem Gebiete geschaffen.

Ludwig van Beethoven.

Ein Michel Angelo im Reich der Töne,
Hast wunderbar Du jede Brust bewegt;
Nicht das Erhab'ne nur, das ewig Schöne,
Wie es sich in der tiefsten Seele regt,
Du gabst ihm Sprache, daß es mild versöhne
Jedweden Schmerz, der um das Herz sich legt:
So wollt'st Du uns mit Deinen Klängen heben
Hinauf zum Himmel, dem sie all' entschweben.

Stand'st Du auch einsam da im äußern Leben,
Und unverstanden meist mit Deinem Schmerz;
Mocht'st Du vergeblich reiche Liebe geben,
Und sehnt umsonst nach Liebe sich Dein Herz:
Dich, großer Meister, sollte nur beleben
Der Muse Gunst! Die Seele himmelwärts,
So schufst Du Werke, die in fernsten Zeiten
Dir unvergänglich Lob und Ruhm bereiten.

Du trägst die Seele auf der Andacht Schwingen
Empor zum Himmel; läßt der Liebe Leid
Und sel'ge Lust zu unserm Herzen dringen;
Du öffnest uns des Himmels Seligkeit,

Wenn wir empor auf Deiner Töne Schwingen
Uns heben über die Vergänglichkeit: —
So stehst Du da, ein Herold ew'ger Wahrheit,
Das Haupt umstrahlt von Himmels lichter Klarheit.

Lang' wardst Du nur von Wenigen verstanden;
Dich traf Verachtung oft und nied'rer Hohn;
Weil kühn Du löstest strenger Satzung Banden,
Und weil Du stürztest vom erborgten Thron,
Die nur im Dienste todter Formen standen,
Da ward Dir Spott und Lästerung zum Lohn!
Du trugst es still! — Du wußtest: was entstiegen
Dem Quell der Wahrheit, das muß endlich siegen!

Und so geschah's, seitdem Du uns entschwunden,
Seit Dich umtönen Himmelsharmonien!
Was Du in tiefer Seele einst empfunden,
Und was so Viele pflegten lang' zu fliehn,
Verwandter Seelen hat es Viel' gefunden;
Dir ward ein herrlicher Triumph verlieh'n:
Wo sich das Herz der Tonwelt hingegeben,
Da lebt Dein Geist, und er wird ewig leben!

dem Besten, was Beethoven geschrieben; sie beginnt mit einer Introduktion, in der die entschiedenen, im Allegro rasch auftretenden, das spätere Hauptthema schon im Voraus andeutenden Akkorde der Streich-Instrumente in der Grundtonart mit den zartesten Akkorden der Blase-Instrumente im Adagio in der anziehendsten Weise wiederholt abwechseln, bis daß jene vom Pianissimo aus der Tiefe in C bis zum obern H aufsteigenden und bis zum Fortissimo anschwellenden Sextoten von wunderbarer Wirkung in die zartesten Triolenfiguren sich auflösen und den Uebergang zum Hauptthema bahnen. Von hier eilt die ganze Ouvertüre rasch, man möchte sagen hinreißend, dahin; zwei Hauptthemen, die noch besonders durch die meisterhafte Behandlung der Blase-Instrumente an Reiz gewinnen, werden in der üblichen Weise behandelt; nur das erscheint abweichend, daß das erste Thema bei der Wiederkehr in der Tonart der Obermediante (G), das zweite in der der Subdominante (A) auftritt. Nachdem dann der Komponist, wie im ersten Theile, nach H hin modulirt, läßt er hier die beiden gegensätzlichen Themen der Introduktion noch einmal auftreten, indem er abwechselnd unter und über die Akkorde der Blase-Instrumente dieselben Akkorde in Sextolen gebrochen legt; dann folgt ein Presto, welches, den Anfang des ersten Thema's aufnehmend und unaufhaltsam fortstürmend, dem im höchsten Grade effektvollen Schlusse zueilt.

Eine Programm-Ouvertüre wie die große in C, Nr. 2, ist diese nicht; wir vermögen in ihr nicht den Verlauf einer Handlung angedeutet zu finden, wie er in jener so klar und unzweideutig vorlag. Aber dramatisch ist darum diese Ouvertüre dennoch und charakteristisch in nicht geringem Grade. Schon die Introduktion bietet uns den Gegensatz zwischen Pizarro und Leonore in den beiden gegensätzlichen Themen, wenn auch nur in Andeutungen, dar; wir sehen seinem Trotze

gegenüber Leonorens Klage und ihren Schmerz der Liebe, die sich mehr und mehr zur Hoffnung in den aufsteigenden und anschwellenden Sextoten steigert. Das Allegro führt uns nun den Kampf Beider vor; wir sehen Leonore im ersten Thema vom Entschlusse bis zur kühnen That fortschreiten, während Pizarro im zweiten Thema anfangs vorsichtig und schleichend auftritt, bis er immer kühner wird und seines Feindes sich zu bemächtigen droht, der mit ihm am Schlusse dieses zweiten Thema's, wenn gleich dem Unterliegen nahe, ringt; dieselbe Idee führt der zweite Theil in der Wiederholung in andern Tonarten durch, und nachdem, da der Kampf den Höhenpunkt erreicht, noch einmal jener Gegensatz aus der Introduktion unvermittelt vorübergeführt wird, bringt uns das unausgesetzt gesteigerte und zuletzt ab- und aufstürmende Presto das Ende des Kampfes und den Sieg, der ihn begleitet.

7. Aesthetische Würdigung der einzelnen Musikstücke.

Wenn wir es nunmehr unternehmen, die einzelnen Nummern der Oper genauer zu betrachten, um durch eine musikalische Analyse derselben den Beweis für unsere an der Spitze unserer Arbeit stehende und den Kern derselben bildende Behauptung zu führen, daß der Fidelio die bis jetzt vollkommenste Oper sei, die noch von keiner späteren übertroffen worden, so übersehen wir dabei keineswegs die Schwierigkeit und das Mißliche eines solchen, wenn auch nicht neuen, doch öfters angegriffenen Verfahrens. Es wird uns vielleicht vielfach der Vorwurf gemacht werden, wir trügen gar Vieles durch unsere Interpretation in das Werk hinein, woran der Komponist nicht im Entferntesten gedacht; wir verführen dabei mikrologisch und legten einen zu großen Werth auf Einzelnheiten, während es doch vornämlich auf den Gesammteindruck ankomme; ja Beethoven selbst würde gegen unser Ver-

fahren am entschiedensten protestiren. Was nun das Letzte betrifft, so dürfte das doch nur auf die Unterlegung von Texten unter seiner Instrumentalmusik Anwendung finden. In Bremen gab es in den Jahren von 1810 bis 1830 ein Familien-Konzert beim Dr. Christian Müller, dessen Tochter Elise stets die Klavierparthie spielte. Hierbei bildete sich der früheste Beethovenkultus. Müller reiste selbst nach Wien und holte sich von Beethoven Belehrung über die den einzelnen Instrumentalkompositionen etwa zu Grunde liegenden Ideen, und insbesondere über die Art, wie sie aufzufassen und aufzuführen seien; er blieb nachher mit ihm im Briefwechsel. Ihm zur Seite stand Dr. Carl Iken. Dieser gab schon zu jener Zeit zu verschiedenen Werken Beethoven's Erklärungen; insbesondere schrieb er zu den einzelnen aufzuführenden Werken Programme, die vor der Aufführung vorgelesen wurden. So finden wir hier schon frühe „die Beethovenbündler", denen die späteren „Davidsbündler" mit Robert Schumann an der Spitze, und ihrem Beethoven- und Schubertkultus folgten. Es ward hier sonach die Initiative zu den Forschungen in Beethovenscher Musik ergriffen. Müller schickte diese Aufsätze Iken's an Beethoven, sie machten aber nicht selten bei ihm die entgegengesetzte Wirkung. Beethoven hatte zwar selbst bei zweien Symphonien: der Eroica und der Pastoral-Symphonie, so wie bei der Sonate op. 81 les adieux, l'absence et le retour, wenigstens durch Angabe der Grundgedanken das Beispiel zu einer solchen Erklärung gegeben, und selbst Schindler in seinem Werke über ihn berichtet, daß Beethoven auf seine einstmals (1823) an ihn gerichtete Frage, warum er bei einem oder dem andern Satze seiner Sonaten nicht gleich die poetische Idee angedeutet habe, indem sich eine solche dem sinnigen Hörer gewissermaßen von selbst auf-

dringe, geantwortet habe: „daß jene Zeit, in welcher er seine Sonaten geschrieben, poetischer als jetzt gewesen, daher solche Andeutungen damals überflüssig gewesen; Jedermann fühlte damals aus dem largo der dritten Sonate in D (op. 10) den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus, mit allen den verschiedenen Nüancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen, ohne daß eine Aufschrift den Schlüssel dazu liefern mußte, und Jedermann fand damals in den zwei Sonaten op. 14 den Streit zweier Prinzipe, oder einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert, weil es gleichsam so auf der Hand liegt u. s. w." Ein andermal habe er ihn gebeten, ihm den Schlüssel zu den beiden Sonaten op. 57 (F-moll) und op. 29 (D-moll) anzugeben und Beethoven habe erwiedert: „Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm." Dennoch weist Beethoven in einer Erwiederung an Müller und Iken auf das über die A-dur-Symphonie Gesagte auf die Irrthümer hin, die durch solche Auslegungen unfehlbar erzeugt werden müssen. Seien Erklärungen nöthig, so sollten sich diese lediglich auf die Charakteristik des Tonstücks beschränken, welche gebildeten Musikern nicht schwer fallen dürfte, richtig zu geben. Und dennoch hatte er selbst schon im Jahre 1816 die bestimmte Absicht, (vielleicht gerade in Folge der Uebertreibungen, die man sich in der Folge mehr und mehr auf diesem Gebiete erlaubte), die seinen größeren Instrumentalkompositionen zu Grunde liegenden Ideen in Worte zu formuliren und sie in einer besonderen Ausgabe seiner Werke mit zu veröffentlichen. Denn die Aesthetik, die in jener Zeit aus dem Kreise der Kritiker und Philosophen immer weiter in das allgemeine Bewußtsein der Gebildeten eindrang, hatte auch in ihm das Bedürfniß einer poetischen Auffassung der Kunststoffe und Kunstwerke hervorgerufen. So war er

dahin gekommen, in Tönen dichten zu wollen; die poetische Intention hielt er für die Seele der Instrumentalmusik. Wer möchte es da nicht beklagen, daß er in der Verstimmung der späteren Jahre jenes Projekt ganz aufgab. Was hätten wir dadurch jedenfalls für interessante Winke und Fingerzeige zum Verständniß seiner Werke, oder mindestens seiner poetischen Intentionen erhalten! Wie würde der leidige Streit darüber, ob Programm-Musik zulässig sei oder nicht durch ihn vielleicht so leicht geschlichtet sein. Ist nun aber auch Beethoven gegen das Unterlegen von Texten unter Instrumentalkompositionen, obgleich er die geistvollen Kommentare von A. B. Marx über die beiden Sonaten op. 110 und 111, die letzten von ihm, aus dem Jahre 1824, nicht ohne Beifall gelesen, wenn gleich ihm Marx bei der Ausmalung der letzten Sonate nach Schindler viel zu weit ging, — was hat das mit einer Analyse der einzelnen Piecen einer Oper zu thun, bei der der Text gegeben ist, als fester Anhaltspunkt für das, was der Tondichter musikalisch hat reproduziren wollen? Hier befinden wir uns auf einem ganz anderen Gebiete und in entschiedener Berechtigung. Wir legen keinen Text unter, wir sehen nur zu, wie hat der Komponist die in dem Texte ausgesprochenen Ideen und Gefühle, wie die Situation musikalisch wiedergegeben? Können wir aber bei einem Komponisten, wie Beethoven, so leicht mikrologisch verfahren, indem wir auf das Einzelne sorgsamst achten, bei ihm, der mit solcher Besonnenheit zu Werke ging, mit solchem klaren Bewußtsein, und der mit so großer Gewissenhaftigkeit an seinen Werken feilte? Endlich, was hat es mit dem Vorwurf auf sich, wir trügen Vieles vielleicht durch unsere Interpretation in die einzelnen Piecen hinein, an das er selbst nicht im Entferntesten gedacht? Nun zugegeben, wäre es darum unwahr? Ist nicht bei aller Besonnenheit der Ausarbeitung,

bei aller Sorgsamkeit der Feile in dem künstlerischen Schaffen des echten Genius unendlich viel Ureigenthümliches, Unmittelbares, ja Unbewußtes? Und sollen wir uns durch liebevolles Eingehen auf das Einzelne das nicht zum Bewußtsein bringen dürfen? Gewinnt dadurch nicht die Freude, der Genuß, die wir an dem Kunstwerke haben? Wir stehen vor einem Gemälde, das ein echtes Kunstwerk ist. Welch ein Unterschied zwischen dem Totaleindruck, den es bei der ersten Bekanntschaft auf uns macht, und dem Genusse, den uns das sorgsame Eingehen auf das Detail verschafft! Ist jener berechtigt, warum nicht auch dies? Und wenn wir hier nun auf das Einzelnste achten und überall die zusammenstimmende Absicht, den vollkommensten Einklang mit dem Ganzen wahrnehmen in der Gruppirung, in der Vertheilung von Licht und Schatten, in den einzelnen Schlaglichtern, die der Künstler hie und da aufgesetzt, sollen wir uns dies für verwehrt darum erachten, weil er, der schaffende Künstler, in dem Allen vielleicht nur unmittelbar von seinem künstlerischen Genius getrieben verfuhr? Giebt es doch stets zwei Arten des Genusses auf dem Gebiete der Kunst, die naive und die reflektirende. Wem an jener Art des Genießens genügt, der begehre „die andere Schwester“ nicht. Wer aber nach dieser zu verlangen genöthigt ist, und dies dürfte doch wohl entschieden der Standpunkt der gebildeten Musikfreunde unserer Zeit sein, der trete getrost an das Kunstwerk heran. Ist es ein echtes, so wird es durch ein solches Eingehen auf das Einzelne nicht verlieren. Und es wird bei dem sinnigen Betrachten zu etwas mehr kommen, als zu dem unbewußten „sehr schön!“ er wird mit Bewußtsein genießen und den um so inniger lieben und verehren lernen, der solche reiche Welt des Schönen ihm erschloß. Von diesem Standpunkte aus fordern wir die gebildeten Musikfreunde getrost auf,

ihren Klavierauszug mindestens (denn eine Partitur dürfte Wenigen zu Gebote stehen!) von Beethoven's Fidelio zur Hand zu nehmen und uns auf unserer Wanderung durch diesen Zaubergarten voll der herrlichsten Blumen zu folgen.

Nr. 1, Duett zwischen Marcelline und Jacquino. (A-dur $^2/_4$ Allegro: „Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein"). Höchst charakteristisch und in Wahrheit der echte musikalische Ausdruck, innerhalb dessen sich diese gutmüthigen aber beschränkten Naturen, denen der höhere Seelenadel fehlt, in einem Momente, wie dieser, auszusprechen vermögen. Jacquino will aufs Neue (er hat es jedenfalls schon öfter und mit mehr Glück gethan!) der Marcelline seine Liebe erklären und endlich es zu einer Entscheidung bringen, die seine Wünsche krönen soll. Er zweifelt offenbar nicht an dem Erfolge, wenn gleich in der letzten Zeit, seitdem Fidelio in jenen Kreis eingetreten, Marcelline sich bedeutend lauer ihm gegenüber bewiesen haben mag. So geht er denn in seiner Art entschieden auf sein Ziel los, aber freilich er vermag dabei sein eigenthümliches Ungeschick nicht zu verleugnen. Dies läßt der Komponist schon durch die wenigen Takte des Ritornells auf höchst bezeichnende Weise angedeutet werden, indem uns dasselbe den etwas tölpischen, aber naiven Liebhaber einige Male gewissermaßen einen Ansatz nehmen läßt, bis er erst in den erwünschten Fluß kommt. Die dabei angewendeten Bratschen und Fagotte sind im hohen Grade geeignet, den ungeschickten Liebhaber zu verspotten. Die Art und Weise, wie Marcelline die Melodie des Jacquino aufnimmt, nur in der Molltonart der Sekunde, giebt bei allem späteren Widerspruch doch ein gewisses Zusammenstimmen kund, bei dem eine spätere Einigung nicht unmöglich erscheint, wenn gleich auch darin, daß Marcelline den etwas zudringlichen Jacquino imitirt, ein

gewisses humoristisches Verspotten nicht übersehen werden darf. Die Art, wie Jacquino bei seiner Liebeserklärung stockt: „Ich habe zum Weib Dich gewählet", sodann die frappante Modulation aus E nach C, mit der Beethoven die dem Jacquino unerwünschte Unterbrechung durch das Klopfen an der Pforte schildert, und die musikalische Darstellung dieses Pochens selbst sind einzelne Züge, die den Meister charakterisiren. Nicht minder gehört dahin dies, daß, während die Musik bis dahin offenbar nur einen leichten, oberflächlichen, in den kurzen Noten und der mehr parlanten Weise ausgedrückten Charakter hatte, sie nun einen mehr melodiösen, innigen Charakter annimmt, sobald Marcelline in Abwesenheit Jacquino's des Fidelio gedenkt und ihrer größeren Zuneigung zu ihm, obgleich sie auch hier zu keiner besonderen Begeisterung hingerissen wird, sondern vielmehr nur ein Gefühl für Jacquino durchblicken läßt, das mehr ist als Mitleid mit ihm, der sich in seiner berechtigten Erwartung getäuscht sehen soll. Auch hier hat der Komponist uns von vornherein die Beruhigung darüber gegeben, daß Marcelline, wenn sie später sich überzeugt, daß der Besitz des Fidelio für sie unmöglich sei, sich an dem ehrlichen Jacquino werde genügen lassen, und wir finden es am Schlusse gerechtfertigt, wenn gegenüber der Seligkeit der geretteten Gatten, gegenüber dem Triumphe der edelsten Liebe nicht weiter von dem doch nur sehr unbedeutenden inneren Kampfe Macrellinens die Rede ist, sondern wenn Rocco vielmehr, der seiner Tochter gerne den bessern Eidam gegönnt, doch auch sie selbst kennend, ohne viele Umstände und keinen Widerspruch von ihrer Seite erwartend, ihre Hand in die des Jacquino legt. Wie meisterhaft ist ferner die Art und Weise, mit welcher der Komponist beim Zurückkommen Jacquino's dessen zweifelndes sich Besinnen, wo er denn stehen geblieben, und

Marcellinens Aerger darüber, von Neuem sich von ihm quälen lassen zu müssen, durch prägnante Modulation nach D-moll ausdrückt. Lebendig endlich und wahr ist der mit der Zurückkunft Jacquino's zwischen Beiden entstehende Streit aufgefaßt, bis endlich nach nochmaligem Pochen das Musikstück in immer schnellerem Tempo (erst piu Allegro, zuletzt Presto), welches durch die Situation trefflich motivirt wird, zu Ende eilt. Bei all dieser feinen psychologischen Charakteristik und echt dramatischen Haltung der Musik in diesem Duett ist dasselbe doch sehr einfach angelegt; es hält an den Hauptthemen entschieden fest und bei allem Reichthum an Modulationen bewegt es sich doch meistens in den nächst verwandten Tonarten von E- und D-dur, und es tritt die Haupttonart nicht im Entferntesten in den Hintergrund, sondern der Komponist kehrt nicht blos stets zu ihr zurück, sondern läßt sie auch vor dem Schlußsatze und in diesem selbst so entschieden wieder auftreten, daß auch in dieser Beziehung der Eindruck auf das Gefühl ein unzweifelhafter sein muß.

Wenn es nach den mitgetheilten Andeutungen schon ganz unzulässig erscheinen muß, daß Marcelline im Vortrage dieses Duetts irgend welche Sentimentalität oder auch nur tieferes Gefühl kund gebe, so ist damit zugleich ein fester Anhalt für die Auffassung ihrer nunmehr folgenden Arie (Nr. 2 Andante con moto C-moll $^2/_4$, nachher poco piu Allegro C-dur) gegeben, und wir werden uns überzeugen, daß der Komponist nichts versäumt, um uns hier den richtigen Standpunkt zur Auffassung derselben gewinnen zu lassen. Marcelline ist allein; sie überläßt sich den durch die Liebe zu Fidelio in ihr hervorgerufenen Wünschen für die Gestaltung ihres künftigen ehelichen Glücks. Daß diese Wünsche nicht ihren Grund haben in irgend welcher Tiefe des Gefühls, in wahrhaft edler, begeisterter Liebe, giebt uns

Beethoven schon in der abgerissenen, durch Pausen unterbrochenen und dadurch einen leichten, fast hüpfenden Charakter gewinnenden Melodie zu erkennen; die Molltonart wählt er für den ersten Theil sehr bezeichnend, um damit zugleich ihren eigenen Zweifel auszudrücken, ob denn diesen Wünschen auch Erfüllung werde zu Theil werden, und es erscheint um so glücklicher das Eintreten der Durtonart C, so wie das piu Allegro im zweiten Theile da, wo das Wünschen ins Hoffen übergeht, und sie sich nun das Glück ausmalt, das sie im Besitze Fidelio's zu genießen gedenkt. Wer kann aber auch hier, wo ihre Empfindung so weit gesteigert wird, als sie dessen fähig ist, verkennen, daß es eben doch nur zu einer anmuthigen Heiterkeit, zu einer naiven Tändelei kommt, nicht aber zum Ausdruck einer tief bewegten Stimmung oder einer Leidenschaft, die ihre Seele mächtig bewegt und erfüllt. Mag daher der Komponist immerhin bei der Wiederholung des ersten Theils in Moll, durch die im legato sanft dahinfließende Begleitung einen höheren Grad von Zuversicht ausdrücken, den Marcelline allmälig in Betreff ihres Wünschens und Hoffens gewonnen; mag er nach der Wiederholung des zweiten Theils in Dur diesen durch ein piu mosso erweitern und den Ausdruck ihres gehofften Glückes möglichst steigern; — es ist auch hier der Charakter des naiven Mädchens mit leicht erregbarem, aber nicht tiefem leidenschaftlichem Gefühle festgehalten, und es kommt daher auch bei dem Vortrage Alles darauf an, daß diese Arie, die unfehlbar absichtlich von dem Komponisten in Liedform behandelt ist, weil diese Form gerade vorzugsweise für eine solche leichtere Natur sich eignet, nicht aus diesem Bereiche anmuthiger, naiver Tändelei durch Sentimentalität, die ihr fremde ist, herausgenommen, sondern daß sie möglichst leicht und naiv gesungen werde. Sollen wir noch auf Einzelnes hinweisen, das

uns beweist, wie viel der Komponist oft durch einen einzelnen Ton auszudrücken gewußt, so genüge dazu das Fis im ersten Theile nach den Worten: „Wenn nichts uns stört auf Erden.“ Nachdem die Melodie, ihrem leichten Charakter entsprechend, in ziemlich rascher Bewegung fortgeführt worden, verweilt der Komponist gerade in dem Momente, wo das Wünschen in zuversichtliches Hoffen übergeht, die Fortführung des Gesanges unterbrechend, mit allen Instrumenten im Forte auf diesem Tone durch einen ganzen Takt. Was ist geeigneter, den trotz ihres Wunsches in Marcelline erwachenden Zweifel auszudrücken, und wie meisterhaft entspricht hier die Musik der Stimmung Marcellinens, die dieselbe dadurch zu erkennen giebt, daß sie mit einem Seufzer die Hand ans Herz legt! Es ist freilich nur ein Ton, aber er bezeichnet den Meister in musikalischer Charakteristik nicht minder, als die unmittelbar darauf absteigende Begleitung, welche noch weniger es zweifelhaft erscheinen läßt, daß Marcelline, ob sie noch der Hoffnung sich hingiebt, dennoch ihren Wünschen werde entsagen müssen.

Der vierstimmige Kanon, welcher nunmehr folgt (Nr. 3 Quartetto, Andante sostenuto, G-dur $^6/_8$: „Mir ist so wunderbar“) hat von jeher der allgemeinsten Anerkennung sich erfreut, und wie sehr verdient er dieselbe! Rocco hat dem Fidelio eröffnet, daß er ihn zu seinem Gehülfen annehmen wolle, er hat der Marcelline die Versicherung gegeben, daß er ihrer Verbindung mit Fidelio nicht abgeneigt sei, während dieser dies über sich ergehen lassen, ja zum Scheine sich zustimmend dabei verhalten muß, um sich nicht zu verrathen und seinen ganzen Plan zu vereiteln. Dadurch gerathen Alle in jene so verschiedenartige Stimmung, theils des freudigen Hoffens, wie Marcelline, theils der tiefen schmerzlichen Bewegung, wie Fidelio, theils des fast komischen Staunens, wie Jacquino, theils endlich einer ruhigen,

heiteren Freude, wie Rocco, der seines Kindes Glück so zu begründen vermeint. Diese mannigfaltig schattirte Gemüthsstimmung ist es, der Beethoven in diesem Kanon einen so unnachahmlichen Ausdruck verleiht. Das kurze Ritornell ist den Bratschen, Celli's und Kontrabässen überwiesen; es bewegt sich in der Tiefe und gewährt um so passender dem Komponisten Gelegenheit, durch ein Aufsteigen in immer höhere Tonlagen bei dem Nacheinanderauftreten der einzelnen Stimmen sich in die Breite zu entfalten; es ist aber auch dieses kurze Ritornell eine höchst geeignete Vorbereitung auf das Thema selbst, da es denselben harmonischen Gang inne hält und das Thema im Keime in sich trägt, ohne dasselbe mehr als in einzelnen Tönen anzudeuten. Dazu kommt, daß dies Ritornell in dieser tiefen Lage etwas geheimnißvoll Spannendes hat, abgesehen davon, daß es der ausgedehntesten Steigerung Raum darbietet. Das Thema selbst ist höchst einfach, aber sehr sinnig und zart und durch den abgerissenen Charakter (der Komponist läßt die Melodie in den ersten beiden Zeilen stets von Pausen unterbrochen werden), im hohen Grade charakteristisch für die bewegte Stimmung, die in diesem Momente Alle, wenn auch in verschiedener Weise, beherrscht. Beim ersten Eintritt des Thema's (Marcelline) treten die Klarinetten, bei dem zweiten (Leonore) die Flöten hinzu; wie sinnig auch dies, daß Marcelline durch die mehr hellen und scharfen Klarinetten, Leonore durch die sanfteren Flöten begleitet wird! Beim Eintritt Rocco's vervollständigt sich die Begleitung durch die Geigen; es bedarf hier nicht mehr des innig sich anschließenden, selbst in der Tonfarbe charakteristischen Ausdrucks; während aber die Begleitung aus den Achteln, in denen sie sich während der Führung des Thema's durch Marcelline und Leonore bewegte, bei Rocco schon in Sechszehntheile übergegangen, tritt sie von da an, wo Jacquino

beginnt, sogar in Triolen staccato auf, um auch dadurch das Komische dieses getäuschten Bräutigams auszudrücken, und erst nachdem er sein Thema beendet, bewegt sie sich in harpeggirten Triolen durchaus legato, ununterbrochen auf und ab wogend, bis zum Schlusse, ein treuer Ausdruck der auf und ab wogenden, zwischen Furcht und Hoffnung schwankenden Stimmung der betheiligten Personen. Man wende uns hier nicht ein, wir suchten in diesen Einzelnheiten zu viel; wir legten mehr hinein, als woran Beethoven je gedacht; das wiederholte Eintreten des Thema's habe eine gewisse Variirung in der Begleitung erfordert, wenn das Ganze nicht habe ermüdend werden sollen, und die hier gegebene sei eine mehr zufällige gewesen. Wir sind weit entfernt, das zuzugeben. Bei Beethoven, der in seinen Sonaten, Trio's, Quartetten und Symphonien bei aller Tiefe und Unmittelbarkeit der künstlerischen Konzeption doch zugleich so klar sich war über das, was er mit allen stets neuen Schattirungen des Ausdrucks durch die Instrumentation und den Rhythmus bezweckte, bei ihm kann gewiß im Fidelio, wo das Wort seinem musikalischen Ausdruck zum Grunde lag, von dergleichen Zufälligkeit oder Unabsichtlichkeit am wenigsten die Rede sein, zumal wenn das Gegebene ein so vollendeter musikalischer Ausdruck dessen ist, was der Tondichter zu bearbeiten hatte. So bezeichnen wir es denn auch als etwas mit entschiedenem Bewußtsein von ihm Gewolltes, daß während Marcelline und Leonore in ihrer, wenn auch verschiedenen Gemüthsbewegung, bei dem Eintritte des Gegenthema's: „Mir ist so wunderbar" in der Tonleiter bis zur Quinte aufsteigen, um auf dieser ausruhend, ihr Gefühl auszudrücken, von einer solchen Stimmführung bei Rocco gar nicht die Rede ist, während dagegen Jacquino bei den Worten: „Mir sträubt sich schon das Haar" unter plötzlichem Schweigen der übrigen Stim-

men, in Terzensprüngen aufsteigend, sein Staunen unübertrefflich ausdrückt und einen wahrhaft komischen Eindruck macht, indem uns ist, als sähen wir sein Haar sich wirklich sträuben. Wie einfach sind alle diese von dem Komponisten zur musikalischen Charakteristik gewählten Mittel! Aber wie gleichen sie den einzelnen Lichtern, durch die der echte Künstler auch seinem Gemälde einen unnachahmlichen Reiz zu geben weiß! Nehmen wir zu diesem Allen noch die meisterhafte Verschlingung der Stimmen hinzu, so erscheint uns dieser Kanon als der vollendetste, dem wir in irgend einer Oper früher und später begegnet sind. Eines nur verdient noch hervorgehoben zu werden, daß es ein eben so genialer und glücklicher Gedanke gewesen, dieses Quartett rein kanonisch zu behandeln, als daß Beethoven in diesem Stücke, wie in allen Ensemble's bis auf das letzte Finale, der Marcelline die obere, der Leonore dagegen die zweite Stimme überweist, obgleich doch Leonore in der Oper die Hauptparthie ist, und sowohl in kolorirtem Gesang, als auch in Betreff der Höhe über jene weit in ihren Solo's hinausgeht. Beethoven hat hier sehr richtig es herausgefühlt, daß Leonore vermöge ihrer tiefen inneren Bewegtheit hier dazu sich nicht eigne, während Marcelline in diesem Quartett sowohl als in dem folgenden Terzett wegen der in ihr vorherrschenden Stimmung freudiger Hoffnung unendlich mehr geeignet sei, die über Alle hinausragende Führerin der Melodie zu sein.

Treu dem Charakter Rocco's ist dessen Arie (Nr. 4 Allegro moderato, B-dur $^2/_4$: „Hat man nicht auch Gold daneben"). Es ist der ehrliche, biedere, aber einfache Mann, der, wenn auch von untergeordnetem Standpunkte, aus dem Schatze seiner Lebenserfahrung dem jungen Paare Lebensregeln ertheilt, der von dem etwanigen idealistischen Standpunkte, auf den die Liebe den hoffnungsreich in das Leben

Schauenden erhebt, es zum Realismus herabsteigen lehrt, damit nicht bittere Täuschung sein Lohn sei. Die Arie selbst ist in einer dreitheiligen Liedform gehalten; nach einer Wiederholung aller drei Theile endet das Ganze in einem durch Kadenzirung verlängerten Schluß, in dem besonders die zweimalige Wiederholung des: „Das Gold" höchst genial ist, und gleichsam dazu bestimmt der Seele derer, denen Rocco seine Rathschläge ertheilt, sich unauslöschlich einzuprägen. Die Arie beginnt mit dem ruhigeren ersten Theile ($^2/_4$) in B, nach einem kurzen Ritornell, in welchem der erste Satz des Thema's auf dasselbe vorbereitet; der Komponist schildert hier die Sorgen derer, die im ehelichen Leben des Geldes entbehren. Höchst charakteristisch ist hier gegenüber dem heiteren Gepräge des Thema's in seiner ersten Hälfte, der mehr und mehr düster werdende Charakter desselben in seiner zweiten, bis daß es, nachdem die Begleitung sich gewissermaßen unheimlich durch einen chromatischen Gang absteigend, hindurch gewunden, endlich in D-moll seinen Abschluß findet.

Darauf beginnt der zweite Theil (Allegro non troppo $^6/_8$) mit einer ab und auf wogenden Passage des Orchesters und Rocco schildert nun in beredter, heiterer Weise die Macht des Goldes, als eines Talismans, der Macht und Liebe zu schaffen vermöge, bis daß er in dem dritten Theile (tempo primo $^2/_4$) die Nutzanwendung daran anknüpft, von der er wünscht, daß sie künftig an dem jungen Paare sich bewähre. Die Melodie ist durchweg parlant gehalten, nur bei der Kadenz am Schlusse des zweiten Theils erhält sie einen mehr deklamatorischen Charakter, durch den Text sehr wohl bedingt. Die Harmonie ist höchst einfach, mit Ausnahme jener oben genannten sehr bezeichnenden chromatischen Akkordfolge; es zeigt sich aber gerade darin so treffend, wie klar sich Beethoven dessen bewußt war, wo

nur die höchste Einfachheit, dem Charakter angemessen, am Orte sei, oder, wo er durch harmonische Fülle oder überraschende Modulationen zu wirken habe. Daneben fehlt es nicht an einigen interessanten Zügen; dahin gehören die eingeflochtenen Zweiunddreißigtheile in den Ritornells, das anmuthige Legato der Begleitung im zweiten Theile, was demselben einen heitern, walzerartigen Charakter giebt und das unausgesetzte Aufsteigen der Melodie im dritten Theil bis zu den Worten: „Das Gold", in welchem der praktische Realismus eines Rocco kulminirt.

Eins der ausgezeichnetsten Stücke in der ganzen Oper ist das nun folgende Terzett (Nr. 5, Allegretto ma non tanto F-dur $^4/_4$: „Gut, Söhnchen, gut") zwischen Marcelline, Leonore und Rocco. Es besteht, dem Texte ganz entsprechend, aus drei Haupttheilen, von denen der erste in F beginnend, nach mancherlei an den geeignetsten Stellen angebrachten, höchst prägnanten Uebergängen, zuletzt noch durch die Tonart G-dur hindurch, in der Tonart der Dominante (C) schließt. Dieser Theil ist durchweg melodiös gehalten; bei Rocco hat er mehr einen parlanten Charakter, bei Marcelline einen gemüthlichen, sogar bis zu einem gewissen Grade innigen; bei Leonore einen durch den Gedanken an das, was ihrer wartet, sehr bewegten, selbst leidenschaftlich schmerzlichen. Nachdem dann der Komponist in C den ersten Theil abgeschlossen, bewegt er sich chromatisch aufsteigend bis zum E und beginnt nun den zweiten Theil in A-dur; aus diesem geht er sehr bald nach D, dann nach Es und As, von hier nach F-moll und durch den Dominant-Akkord auf einem Ruhepunkte gewinnt er für den dritten Theil den Uebergang in die Haupttonart F-dur, welche von nun an im Wesentlichen bis ans Ende festgehalten wird. Dieser harmonische Bau entspricht durchaus dem Texte so wie dem Charakter und

der Stimmung der einzelnen Personen. Jede derselben nämlich singt in demselben ganz ihrem Charakter treu; Rocco durchweg gutmüthig und heiter, bis auf die Stellen, in welchen seine Stimmung eine ernstere wird, wie im zweiten Theile bei den Worten: „Ich bin ja bald des Grabes Beute", wo die Verwechselung von Dur und Moll von der tiefsten Wirkung ist; Marcelline, wie immer, leicht und naiv, wenn gleich nicht ohne innere Bewegung bei dem Interesse, das sie Fidelio zuwendet, und bei dem Gedanken an den vielleicht nahen Tod des Vaters, den er selbst hervorruft. Doch siegt bei ihr leicht die freudige Stimmung, und sie erweist sich auch hier einer tieferen Empfindung unfähig; Leonore endlich erscheint tief bewegt, aber feurig, weil getragen durch ihre kein Opfer scheuende Liebe und ihr, wenn auch nicht ohne inneren Kampf, zum freudigen Muthe gesteigertes Gottvertrauen. Daneben ist sie in jedem Worte wahr, und es ist nicht ihre Schuld, wenn Marcelline in ihrem Wesen verharrt. Das ganze Tonstück, durchgehends melodiös, ist sonach ein Meisterstück musikalischer Ausarbeitung schon im Allgemeinen; im Besonderen aber ist es unendlich reich an frappanten, aber durchaus der Situation entsprechenden Modulationen, so wie an den feinsten, höchst sinnigen und wahrhaft genialen Nüancirungen des musikalischen Ausdrucks. Dahin gehört z. B. im Anfange, bei den Worten Rocco's: „Das Herz wird hart durch Gegenwart bei fürchterlichen Dingen", die Verwandlung des B-dur in moll in der Begleitung; ferner die eine Oktave herabsteigende Bewegung der Melodie bei den Worten Leonorens: „Ich will hinab mich wagen"; sodann die Verwandlung des Dur in Moll und das schmerzlich-klagende Emporsteigen der Melodie bei ihren Worten: „Kann Liebe schon auch hohe Leiden tragen". Die Art, wie Marcelline, obgleich sie das Motiv der Leonore

aufnimmt, in den Worten: „Dann kehrt zurück der Liebe Glück", es dennoch wendet, läßt keinen Zweifel übrig, daß ihr die tiefere, leidenschaftlich bewegte Stimmung jener fremd ist. Meisterhaft ist das Nacheinandereintreten der Stimmen und ihre Verschlingung bei den Worten: „Du wirst Dein Glück ganz sicher bauen" und: „Ihr werdet glücklich sein", so wie der darauf folgende Satz a capella, der nach der Steigerung bis zur Fermate von der entschiedensten Wirkung ist. Im zweiten Theile ist besonders charakteristisch der Uebergang nach As-dur bei den Worten: „Ich brauche Hülf', es ist ja wahr", wie denn in diesem Theile die Parthie des Rocco sowohl harmonisch als deklamatorisch meisterhaft behandelt wird. Der dritte Theil endlich, der nach einem Ruhepunkte auf dem Dominant-Akkord von F in der Haupttonart bei den Worten: „Nur auf der Huth" beginnt, und nach einem parlant gehaltenen Eingange sehr bald echt melodiös und in mehrfachen Imitationen höchst anziehend sich bewegt, trägt einen ungemein innigen, in seiner heitern Zuversicht fast hinreißenden Charakter, und ist in Betreff der Führung der Singstimmen, so wie der so glücklich angewendeten Synkopen dem Besten zur Seite zu stellen, was die dramatische Musik aufzuweisen hat. Der Terzdecimen-Akkord auf F mit dem Des in der Melodie bei dem Worte: „Bittre Thränen" ist unübertrefflich. Wir möchten dies ganze Tonstück als eines von denen bezeichnen, in denen Beethoven bei vollständiger Beherrschung des Stoffes und entschiedener Klarheit über die Aufgabe des dramatischen Tondichters, höchst glücklich dargethan hat, wie weit überhaupt die Kongruenz des Textes und der Musik gehen dürfe, und welch ein Raum immer noch auch der sogenannten absoluten Musik gewährt werden müsse, soll nicht Alles in lauter Recitativ und Arioso's auseinander fallen und das Ensemble gänzlich verbannt sein. Wie weit würde

ein Meyerbeer eine solche Situation ausgedehnt haben! Der Marsch (Nr. 6, Vivace B-dur 4/4) ist trotz der einfachen Anlage ebensowohl rhythmisch charakteristisch, als durch die Behandlung der Blase-Instrumente in nicht geringem Grade interessant. Der Komponist hat sich hier mit großer Einsicht beschränkt; er vermeidet es, dem Marsche einen etwa besonders feierlichen Charakter zu geben, und durch die Breite einer pomphaften Ausführung eine Erwartung rege zu machen, die hier durchaus nicht an der rechten Stelle sein würde. Dient er doch nur dazu, den finsteren Tyrannen Pizarro einzuführen, und ist es doch ein Gefängniß, in dem dieser auftreten soll. Darum ist die Schärfe der Accentuation vorherrschend und der melodische Charakter tritt nur im zweiten Theile auf, ohne das Uebergewicht erlangen zu dürfen. Solche einzelnen Züge lassen deutlich erkennen, mit welcher Klarheit der Auffassung Beethoven jede einzelne Piece dem einheitlichen Organismus des Ganzen und der Situation selbst im Besonderen entsprechend zu bearbeiten bestrebt war. —

Hat nun schon dieser Marsch nur düstere Ahnungen und Besorgnisse erwecken können, die selbst die gleichsam bittenden Klagelaute der Flöten, Oböen und Klarinetten nicht zu verscheuchen vermochten, so werden diese düsteren Ahnungen und Besorgnisse zur Schrecken erweckenden Gewißheit, sobald nur das Ritornell der Arie des Pizarro (Nr. 7, D-moll Allegro agitato 4/4: „Ha, welch' ein Augenblick") beginnt. Das Tremolo der Pauken auf A, über dem der schrillende Nonen-Akkord sechs Takte lang liegt, und die sich windende Begleitungsfigur, welche Gelegenheit giebt, das arglistige Beginnen der schleichenden Bosheit deutlich zu charakterisiren, leiten unübertrefflich den teuflischen, eben auf jener None recht eigentlich herzzerschneidenden Ruf des Pizarro: „Ha" ein, dem nunmehr der dem schwarzen Herzen entstiegene

Ausdruck der gewissen Rache in dem ersten Thema folgt und das erst auf dem lange ausgehaltenen D seinen Abschluß in dem Ausdruck der darüber empfundenen Wonne auf erschütternde Weise findet. Mit dem wild fortstürmenden Charakter dieses ersten Thema's, das, ganz abweichend von den sonst üblichen Gesetzen der Modulation, in der Tonart der unteren Sekunde (C) schließt, kontrastirt um so schärfer der in sich gekehrte, düster reflektirende Charakter des zweiten Thema's; dieses modulirt in die Tonart der Dominante (F), um von hier sogleich sich zu der Tonart des ersten Thema's (D) den Weg zu bahnen und in ihr dasselbe zu wiederholen; mit eben so frappanter Modulation geht der Komponist nun nach der Tonart der oberen Sekunde (Es), um in ihr das zweite Thema wieder auftreten zu lassen; die zweite Hälfte desselben tritt dann zum sicheren Zeichen der Siegesgewißheit in der Haupttonart aber in Dur auf; zermalmend sind hier die Worte: „Ihm noch ins Ohr zu schrei'n" auf dem verminderten Sextimen-Akkorde in stetem sforzando in halben Noten, und daran schließt sich unter ab und auf wogender Begleitung der Triumphruf an. Mit welcher Absichtlichkeit der Komponist hier von allen gewohnten Modulationen abgewichen, beweist außer dem schon Angeführten, daß, während Pizarro selbst in naturgemäßer Weise in D schließt, die Begleitung diesem D höchst frappant den Dreiklang von B-dur unterlegt; um nunmehr den Chor der Wache einzuführen, der in dieser Tonart halb laut einsetzt und in halben Tönen aufwärts fortschreitend sein Staunen über des Gebieters Wuth ausspricht. Wer kann es verkennen, daß Beethoven in dieser Arie und in der meisterhaften Behandlung des Chores ein echtes Nachtstück uns gegeben, das in musikalisch-dramatischer Charakteristik seines Gleichen sucht, und dennoch ist es in seiner Anlage sehr einfach, leicht zu übersehen;

die Effekte in frappanten Modulationen und scharfen, schneidenden Dissonanzen sind von der entschiedensten Wirkung und doch nichts weniger als gehäuft; es ist vielmehr in ihnen, so wie in der dem ganzen Tonstück gegebenen Ausdehnung, sehr besonnen Maaß gehalten. Der Komponist wirkt bei einer durchaus nicht starken Instrumentation nur durch die mit Besonnenheit gewählten Mittel, durch das Charakteristische der verschiedenen Begleitungsformen, die diatonischen und chromatischen Läufe, die Vorhalte, Dissonanzen und durch die effektvollen sforzando's sicher, so wie durch den Gegensatz der furchtsam servilen Wache, die, weit entfernt, über des Gebieters That zu reflektiren, nur aus seinen Worten von Tod und Rache die Wichtigkeit der Sache abnimmt. Wer findet in dieser Arie nicht das Vorbild, dem so manche spätere Komponisten nachahmend in Uebertreibungen verfallen sind? Man erkannte, welchen gewaltigen Fortschritt Beethoven in dieser Arie, so wie in dem Grabduett und in dem Quartett in musikalisch-dramatischer Charakteristik gemacht. Wie leicht war es da, bei dem Streben, ihm nachzuahmen, ja wohl gar ihn zu überbieten, daß so Mancher über die Grenzlinie künstlerischer Schönheit hinausging. Ist nicht Weber in seiner Arie des Kasper im Freischütz unverkennbar abhängig von dieser Arie des Pizarro, die er noch entschieden zu überbieten sucht? Wie viel weiter aber ist er noch in der Arie des Lysiart in der Euryanthe in dieser Hinsicht abgeirrt? Und nun die Späteren?! —

Der Bösewicht ist zur Frevelthat entschlossen; es handelt sich nur um die Ausführung des Planes; dazu soll ihm der ehrliche, arglose Rocco helfen. Pizarro glaubt, es von ihm für Gold erwarten zu können, da der Bösewicht an keine Tugend glaubt; und wenn das nicht ausreicht, so hofft er den unterthänigen, an Gehorsam gewöhnten Unter-

gebenen einzuschüchtern. So beginnt das Duett zwischen Pizarro und Rocco. (Nr. 8, 4/4 A-dur Allegro con brio). Nicht blos das Tempo ist bezeichnend für die Unruhe und Hast, von der der Frevler, seiner Mordgedanken voll und fürchtend, daß irgend ein vielleicht nur zu sehr zu befürchtendes Hinderniß ihm in den Weg treten könne, umgetrieben wird, sondern auch der Mangel jedes Ritornells. Zwei leere Oktavenschläge, und sogleich beginnt Pizarro seinen Plan zu enthüllen; sein böses Gewissen läßt ihn anfangs nur abgebrochen sich aussprechen, bis daß er glaubt, mit der Verheißung auf zu erlangenden Reichthum ihm die Schlinge fest umgelegt zu haben. Und als ob er die Größe des beabsichtigten Frevels fühlte, beruhigt er sich selbst mit dem Gedanken: „Das (nämlich Gold) geb' ich nur daran", für jetzt noch entschlossen, sich selbst von der Ausführung des Frevels fern zu halten, als ob er damit auch die Schuld des beabsichtigten und angestifteten Mordes von sich fern halten könne. Höchst charakteristisch, dieser Unruhe und stürmenden Hast des Pizarro gegenüber, ist die naive, unbefangene Ruhe des Rocco. Unübertrefflich ist das, mezza voce ausgehaltene „morden", so wie das „o Herr", das Rocco der auf ihn immer heftiger eindringenden stürmischen Zumuthung des Pizarro entgegenstellt, so wie die ruhige Entschiedenheit, mit der er, nachdem er sich von dem ihn bestürmenden Eindrucke gesammelt, Pizarro's Zumuthung zurückweist. Mehr aber bedarf es nicht, um Pizarro zu dem Entschlusse zu bringen, selbst die That zu vollziehen; während er diesen Entschluß mit Entschiedenheit ausspricht, ertheilt er in unnachahmlicher Weise dem Rocco die Weisung, „zu jenem Manne hinunter zu gehen", und es ist uns, als sähen wir ihn bereits hinabsteigen. Nicht minder malerisch ist die Auffassung der Worte des Rocco: „Der kaum noch lebt u. s. w.", in denen wir recht eigentlich den

langsam dahin schwindenden Unglücklichen vor uns zu haben glauben. Je mehr diese meisterhafte musikalische Schilderung unser ganzes Mitgefühl in Anspruch nimmt, um so mehr verletzt uns das alles menschlichen Gefühls entblößte, mit Grimm ausgesprochene: „Zu dem" des Pizarro, der sicher, daß Rocco den Rechten meine, nichts eiligeres zu thun hat, als ihm die Weisung zu geben, in der Cisterne ein Grab zu graben. Auf des Rocco fragendes: „Und dann?" folgt nunmehr jene unübertreffliche Stelle, die uns den verhüllten Pizarro heranschleichend vorführt, und der grausige Schluß: „Ein Stoß" sforzando, und pianissimo das: „Und er verstummt". Wie einfach und wie erschütternd! Wer hat je wahrer in Tönen zu schildern vermocht, als hier Beethoven! Wer erschütternder mit so wenigen Mitteln! Wen erinnert hier nicht Alles an Shakespeare! Auch das Beruhigende des nunmehr folgenden kurzen Satzes, in dem Rocco den Tod als Florestan's Rettung bezeichnet, ist dem großen Britten entsprechend. Hat nun auch der Komponist bei der Wiederaufnahme des Befehls und der Wiederholung dessen, daß Pizarro den Mord vollbringen wolle, durch die Begleitung und die Synkopen es versucht, dieser Wiederholung neuen Reiz zu geben, wir gestehen, hier finden wir eine Abschwächung des Eindrucks, die besser wohl vermieden wäre.

Von dem entschiedensten Eindrucke, ja von hinreißender Gewalt ist Nr. 9, Recitativ und Arie der Leonore E-dur. Leonore tritt hier zum ersten Male, sich selbst überlassen, in dem ganzen Adel ihrer reinen Seele, in der Erhabenheit ihrer, zu jedem Opfer bereiten, Gattenliebe auf. Bis dahin hat sie ihr wahres Wesen verbergen müssen, um ihren Plan nicht selbst zu zerstören. Darum haben so Manche der bedeutendsten Darstellerinnen der Leonore, wie besonders die Schechner, die vorangehenden Nummern weniger hervortretend gesungen, und dies mit vollem Rechte, nicht blos in

Betreff der Situationen, in denen so lange Leonore sich befindet, sondern offenbar auch entsprechend den Intentionen des Komponisten, der eben aus jenen Gründen Leonore bis dahin musikalisch nicht hervortretend und alle überragend behandelt, sondern sie sich den Umgebungen so weit anschmiegen läßt, als es ohne geradezu ihr wahres Selbst zu verrathen möglich ist, während er nur in einzelnen Momenten, wie in dem Terzett bei den Worten: „Wie lang' bin ich des Kummers Beute" und: „Es kostet bitt're Thränen", sie unbemerkt ihr Inneres enthüllen läßt. In dieser Scene (Nr. 9) erst tritt Leonorens wahres Wesen uns entgegen. Pizarro ist mit Rocco fortgestürmt; er hat seinen Racheplan enthüllt; das Opfer seines Hasses kann ihm nicht mehr entgehen. Aber ohne es zu ahnden, ist er von Leonoren belauscht worden. Sie sieht den entsetzlichen Moment der Entscheidung unabwendbar herannahen! Darum der edle, leidenschaftliche Unwille, der sich ihrer bemächtigt, und dem sie in dem dahinstürmenden Recitativ den wahrsten Ausdruck giebt, in welchem uns der Komponist durch die Begleitung zugleich in unnachahmlicher Weise zu erkennen giebt, auf welchen gekrümmten Schlangenpfaden der Bösewicht seinem Ziele sich zu nahen sucht. Bald siegt über diesen ihren gerechten Unwillen die Hoffnung, die sie auf einen glücklichen Ausgang beseelt, gestützt auf die Erinnerung an das Glück, das die Vergangenheit ihr geboten, und auf das Bewußtsein der zu jedem, auch dem größten Opfer bereiten treuen Gattenliebe (Adagio $^2/_4$ E-dur), die sich bis zur freudigsten Siegesgewißheit steigert (Allegro con brio $^4/_4$ E-dur). Nur einmal wird diese durch den Mittelsatz in A-dur unterbrochen, der die Sehnsucht, dem Gatten Trost bringen zu dürfen, ausspricht. Mit einer Wiederholung ihrer Siegeszuversicht schließt Leonore, alles hinreißend und Jedem ihre Stimmung mittheilend, diese Scene. Wer möchte sagen, was in dieser Scene eigentlich den Vorzug

verdient! Ist es die meisterhafte musikalische Deklamation, die nur dem Komponisten durch die weiblichen Ausgänge des Textes einige Male nicht blos erschwert, sondern fast unmöglich gemacht wird? Ist es das eben so charakteristische als leidenschaftliche Recitativ, in dem das Gis auf dem Worte Tigersinn eben so frappant und einschneidend als trefflich ist? Oder die unnachahmliche Anmuth des piu sostenuto ($^9/_8$ C-dur), in dem vor der Stille des Rückblicks in die vergangenen seligen Zeiten der äußere Sturm wie gebannt dahin schwindet? Ist es das die tiefste Empfindung aussprechende Adagio ($^2/_4$ E-dur), in dem der Komponist in bisher nie dagewesener Weise drei Solohörner zur Anwendung gebracht, den Eindruck dieses tief elegischen Satzes durch diese sinnige Art der Begleitung nicht minder erhöhend, als den darauf folgenden triumphirenden Schlußsatz? Oder ist es endlich dieser hinreißende Schlußsatz selbst, dem nichts zu widerstehen vermag? Wir wissen nur das Eine, es sind hier die kostbarsten musikalischen Perlen nicht blos zu einer Schnur neben einander gereiht, sondern wir haben eine durchaus vollendete musikalisch-dramatische Scene, in der nicht blos die einzelnen Theile selbst, sondern Melodie, Harmonie, Rhythmus und die sinnigste Begleitung zu einem vollendeten, innerlich einheitlichen Ganzen sich verbinden, wie wir es vollkommener nirgend nachzuweisen vermögen. Und neben dem Allen welch ein besonnenes Maaßhalten, das die vollkommene künstlerische Beherrschung des Stoffes charakterisirt! Wie ist der dramatische Charakter der Musik hier so entschieden fest gehalten, und doch der Musik in ihrer nothwendigen Entfaltung auf den lyrischen Höhepunkten der nöthige Raum gestattet! Wie meisterhaft und effektvoll ist die Instrumentation und doch wie entfernt von allen grellen Effekten! Wie unruhig die Modulation zu Anfange, wo die Situation es erfordert, und wie ruhig, dem klaren Spiegel eines stillen

See's gleich, im Adagio, wo die beruhigte, hoffnungsreiche Stimmung dies bedingt! Welche Entschiedenheit, die ihres Sieges über jedes Hinderniß sich bewußt ist, athmet der letzte Satz (Allegro con brio E-dur 4/4), und wie schön ist der Gegensatz, in dem zu ihm der Mittelsatz steht: „O Du, für den ich Alles trug", der in seinem eigenthümlich melodiösen Charakter an Gluck so lebendig erinnert! Wie viel haben spätere Komponisten, wie Weber, dieser einen Scene zu danken! Und was vermag eine künftige dramatische Musik, wenn sie die hier so zart eingehaltenen Gesetze verwirft, die der Genius selbst der musikalischen Behandlung einer dramatischen Scene gegeben.

Das Finale (Nr. 10) ist das ausgedehnteste dramatische Tongemälde des ersten Aktes. Haben wir schon bei den früheren Nummern die Tiefe der musikalischen Charakteristik und, wo sich Gelegenheit dazu darbot, den echten dramatischen Charakter, wie in der Arie des Pizarro (Nr. 7), in dem Duett mit Rocco (Nr. 8), und in der Arie der Leonore (Nr. 9) zu bewundern gehabt, so sehen wir in dem Finale den Komponisten eine Reihe von einheitlich verbundenen Situationen, durch die zwar die Handlung selbst nicht wesentlich gefördert wird, die aber von der erschütterndsten Wirkung sind, vor uns mit einer Meisterschaft vorüberführen, die ihn dem größten dramatischen Tondichter, Mozart, in seinen besten Arbeiten, den Finale's im Idomeneo, Titus, Cosifantutte, Figaro und Don Juan, nicht blos ebenbürtig zur Seite stellt, sondern die auch von keinem späteren in dieser Wahrheit und in dem gänzlichen sich Freihalten von allem Haschen nach Effekten je erreicht worden ist. Es bedurfte nur dieses einen Tonstücks, um Beethoven als einen vollendeten dramatischen Tondichter zu bezeichnen und es um so mehr bedauern zu lassen, daß die Ungunst der Verhältnisse ihn bestimmt, nicht weiter für die Oper thätig

zu sein. — Das Finale zerfällt in vier Hauptgruppen, deren jede in ihrer Art und dem Charakter der Situation durchaus entsprechend, vollendet genannt werden muß. Die erste Gruppe bildet das Heraustreten der Gefangenen aus den Kerkern, ihre Wonne beim Genusse des Lichtes und der frischen Luft, ihre Hoffnung auf eine mögliche Befreiung aus der Nacht und den Banden des Kerkers, so wie endlich ihre ängstliche Sorge, nicht durch ein lautes Wort, von Spähern belauscht, sich selber zu verderben. Wie hier eine dreifache Stimmung nacheinander sich kund giebt, so zerlegt der Komponist in seiner musikalischen Durchführung diesen ersten Theil des Finale's in drei Abschnitte. Den ersten derselben bildet der Chor (Allegro con moto 2/4 B-dur: „O! welche Lust"). Das Ritornell des Streich-Quartetts beginnt ihn pianissimo in ausgehaltenen, sich immer weiter in die Höhe bis zum Undecimen-Akkord auf der Tonika ausbreitenden Akkorden, die dann von dem Dominanten-Akkord abgelöst werden, der aber aus der höchsten Höhe wieder herabsteigt. Schon diese Form des Ritornells ist für die Situation, das nacheinander Auftreten der Gefangenen, welches bei richtiger Inscenirung offenbar ein sichtbares Aufsteigen aus der Tiefe der Kerker sein müßte, höchst bezeichnend; das Ganze gewinnt durch das unausgesetzte Pianissimo des Streich-Quartetts, dem nur der ebenfalls pianissimo in der Oktave ausgehaltene Grundton der Hörner sich zugesellt, etwas Geheimnißvolles, die Brust in banger Erwartung Beengendes. Nicht minder malerisch ist die gewundene Begleitungsfigur, mit der die Fagotten und Klarinetten den Gesang der Auftretenden unmittelbar einleiten und uns gewissermaßen zu erkennen geben, wie mühevoll ihr Aufgang zum Lichte gewesen. Wie meisterhaft endlich ist das Nacheinandereintreten der Stimmen, vom Pianissimo bis zum Forte anschwellend, hier angewendet, um die dramatische Situation darzustellen. Wer aber vermöchte

den Chor selbst in seinem tiefen, innigen, melodiösen Charakter ohne Thränen der Rührung zu vernehmen? Und im Gegensatze dazu, wie genial ist das: „Der Kerker eine Gruft" in dem Herabsinken des Chors zum Unisono behandelt, und wie wunderbar ergreifend das: „Nur hier ist Leben." An diesen Chor schließt sich ganz entsprechend der Ausdruck des Vertrauens, der Hoffnung auf Rettung in dem Mittelsatz, Sologesang und Chor in der lichten Tonart G-dur an. Das Solo, obgleich mit Bedacht parlant gehalten, ist doch im hohen Grade innig, und der Chor: „O Hoffnung, Rettung", wie kurz auch, der Situation nicht blos durchaus entsprechend, sondern von tiefer psychologischer Wahrheit. Allmälig in der Melodie aufsteigend und anschwellend, geht er nach den kürzeren Ansätzen beim Beginn, die da andeuten, wie sie noch kaum zu hoffen wagen, zu ausgehaltenen Tönen, als dem Ausdrucke der gewonnenen Zuversicht, über. Der dritte Theil, der den Ausdruck der ängstlichen Sorge enthält, bis daß die Reprise des ersten Chors eintritt, modulirt auf den Worten: „Sprecht leise, haltet Euch zurück u. s. w." — durch eine Menge verminderter Septimen-Akkorde, um die Angst und Unruhe zu bezeichnen, welche sich Aller bemächtigt, endlich nach D-dur, in welcher Tonart dieser Theil schließt, um an das leere D das Thema des ersten Satzes in B-dur als Reprise anzureihen. Beethoven, der sonst eben kein Freund der verminderten Septimen-Akkorde war, weil er gar wohl wußte, daß sie eben nichts Bestimmtes ausdrückten, und daß sie als Brücke zum Uebergange überall hin dienen könnten, hat sie hier mit eben so großer Wirkung, als Absichtlichkeit gebraucht, und wir sehen in der That auf ihnen die Masse in ihrer Sorge und Angst, wie auf einem unbekannten Meere einherschwimmen. Echt malerisch ist hier wieder und unübertrefflich das Auseinanderlegen des Chores als Masse in seine einzelnen Individuen bei den Worten: „Sprecht leise". Wir

sehen sie im Geiste, wie Einer den Andern zur Vorsicht mahnt. Mag nun, nachdem einmal die Sorge erwacht ist, die Reprise des Chores: „O welche Lust" diese Sorge zu verbannen scheinen, sie kommen, die Unglücklichen, nicht mehr zum Vollgefühl ihrer, wenn auch nur augenblicklichen, Seligkeit, sondern sie schließen, böser Ahndung voll, mit dem: „Sprecht leise u. s. w.", welches eben so in das Pianissimo verhallend ausgeht, wie der Chor also begonnen. Ist es doch, als wolle er sich damit unbemerkbar machen für jeden Späher! Auch diese Auffassung Beethoven's charakterisirt, wie alle die einzelnen in diesem Tongemälde hervorgehobenen Züge, den tiefen Denker, der zugleich das innerste Leben der Seele verstand und ihm den unnachahmlich wahrsten Ausdruck in Tönen zu geben wußte. — Die zweite Gruppe unseres Finale's bildet das Zwiegespräch Leonorens mit Rocco, der eben, vom Gouverneur Bericht erstattend, zurückkehrt. Hier beginnt ein Recitativ, in welchem Rocco der Leonore mittheilt, Pizarro habe erlaubt, daß Fidelio dem Rocco helfe und daher solle er noch heute von ihm in die Kerker geführt werden. Je seltener Beethoven in der ganzen Oper das Recitativ anwendet, um so mehr verdient der sichere Takt Anerkennung, mit der er es da thut, wo, wie hier, die Situation es bedingt. Und wie trefflich bereitet es die gewaltige Wirkung vor, die das Eintreten des Allegro molto bei dem wiederholten und in der Wiederholung noch gesteigerten Ausruf der Leonore auf den Worten: „Noch heute" hervorbringt. Von da an stürmt die Musik fort, unter der charakteristischen Begleitung der Celli's in fortlaufenden Tonleitern, über denen die Akkorde der Blase-Instrumente von hohem Reize sind. Auf schöne Weise kontrastirt der seelenvolle Ausruf Leonorens: „O welche Wonne, welch ein Glück" mit dem parlanten Gesange Rocco's, bis daß

er in gehaltenen Tönen abwärts schreitend das schauerliche: „Zu jenem Mann hinab“ singt, was eben so erschütternd wirkt wie das: „Er muß in einer Stunde, den Finger auf dem Munde, von uns begraben sein“, welches durch das Hinaufschlagen in die Oktave zugleich für Beethoven's vollendete musikalische Deklamation bezeichnend ist. An das Allegro molto schließt sich ein Andante con moto $^{6}/_{8}$ Es-dur an, das besonders in der ersten Hälfte durch die Begleitung und durch die unruhige Modulation geeignet ist, den inneren Kampf Leonorens darzustellen, die, ob sie auch bei den Worten: „Ich folge Dir bis in den Tod“ in scheinbarer entschlossener Sicherheit anfangs in Tönen emporsteigt, dennoch bei dem Gedanken, vielleicht dem eigenen Gatten das Grab graben zu müssen, zitternd wieder herabsinkt. Einschneidend in die Seele ist ihr: „O welch ein Schmerz!“ Aber sie erhebt sich über denselben in der Kraft des Entschlusses, die ihr nur die Liebe giebt, und in den Worten: „Ich muß ihn seh'n und sollt' ich selbst zu Grunde geh'n“ spricht sie ihn, in Tönen unablässig emporsteigend, aus! Den Schluß bildet ein kurzer zweistimmiger Satz: „O säumen wir nun länger nicht“, in welchem neben der hohen Innigkeit des Ausdrucks die Führung der beiden Stimmen in der Gegenbewegung besonders schön und effektvoll ist. — Die dritte musikalische Gruppe bildet ein Satz Es-dur Allegro molto $^{3}/_{4}$. Unruhe bemächtigt sich Aller, da Marcelline und Jacquino auftreten und melden, Pizarro, in Wuth darüber, daß Rocco die Gefangenen aus dem Kerker gelassen, folge ihnen auf dem Fuße nach. Meisterhaft ist hier der langgehaltene Ausruf Marcellinens: „Ach Vater!“ Das unmittelbar darauf folgende Auftreten Pizarro's ist grauenerregend durch den Ausruf: „Verwegener“, in dem die ganze Heftigkeit seines Zornes erschütternd sich kund giebt. Sehr glücklich

hat der Komponist dann es verstanden, die List Rocco's, durch das Vorgeben, er lasse die Gefangenen des Königs Namensfest also feiern, den Pizarro zu täuschen und zu beruhigen, in der naivsten Unbefangenheit auszudrücken, während die tiefen Töne bei dem: „Der unten stirbt" um so erschütternder wirken. An solchen einzelnen charakteristischen Zügen ist das ganze Tonstück überreich; der Komponist enthält sich aber dabei im echt dramatischen Geiste jeder Wiederholung, so daß sie nur bei öfterem Hören oder bei tief eingehender Betrachtung sich uns klar herausstellen. Wie sehr hat er auf solche Weise in diesem seinen Werke uns gezeigt, wie weit der dramatische Komponist gehen dürfe, soll nicht die absolute Musik die Handlung auf eine, jede Illusion störende Weise aufhalten.

Den Schluß, die vierte musikalische Gruppe des Finale's, bildet ein Ensemblesatz (Solostimmen und Chor): „Leb' wohl, du warmes Sonnenlicht". (B-dur 4/4 Allegro vivace). Die Gefangenen sagen in demselben dem warmen Sonnenlichte Lebewohl. Sie haben nur das eine Gefühl des Schmerzes darüber, daß sie wieder in die Nacht des Kerkers zurück müssen, und weil es sie Alle gleich bewegt, treten hier die einzelnen Stimmen nicht mehr auseinander, sondern sie verhallen nur mehr und mehr bis zum Schlusse hin, während die Begleitung, nachdem jene bereits verschwunden und die letzten Töne nur noch von ihnen aus immer weiterer Entfernung schwächer und schwächer sich vernehmen lassen, in sanften Akkorden im Pianissimo schließt. Der Chor selbst ist durch und durch innig. Ueber demselben liegen die Solostimmen, welche in der Stimmführung eben so wohl, als in dem Ausdruck der verschiedenen Stimmungen, wie sie besonders in Leonore und Marcelline, theils als Theilnahme an dem Schmerze der Unglücklichen, theils in der Frage des Zweifels: „Ereilt den Frevler

kein Gericht?" sich aussprechen, durchgehends charakteristisch gehalten sind. —

Wir haben bei diesem Finale länger verweilt, um durch ein Eingehen in die ganze Anlage desselben, so wie in die Ausführung, der öfter ausgesprochenen Ansicht zu begegnen, als sei Beethoven nicht eigentlich dramatischer Komponist. Mag es immerhin wahr sein, daß nach den schmerzlichen Erfahrungen, die er bei der Aufführung dieser Oper gemacht, ihm keine besondere Lust mehr einwohnte, auf diesem Felde noch öfter zu erscheinen; mag es wahr sein, daß seine, auch wegen des Mangels an Gehör, den Bühnenvorstellungen abgewendete, zurückgezogene Lebensweise um so weniger ein solches Bedürfniß ihm nahe legen konnte, so viel ist gewiß: wer dies Finale zu schreiben vermochte, der war so gut dramatischer Tondichter, wie Mozart nur immer; wer mit solcher Genialität in der Auffassung, mit solcher echt psychologischen musikalischen Charakteristik im Einzelnen, mit solcher Behandlung der Instrumente, den Grad von Klarheit und Besonnenheit, von Selbstbeschränkung und Beherrschung des Stoffes verband, der hätte auch bei der größten tragischen Oper sich nur als einen Meister bewährt, und wer weiß, um wie viel weiter wir in der Fortentwickelung des musikalischen Drama's gekommen wären, hätte Beethoven sich nicht von demselben abgewendet; hätte er uns gar einen Faust gegeben, eine Idee, mit der er sich bekanntlich lange umhertrug!

Der Vorhang ist gefallen, der gewitterschwangere Sturm ist vorübergegangen; die Gefangenen sind in ihre öden umnachteten Kerkermauern zurückgekehrt; aber Rocco hat den Argwohn des Tyrannen verscheucht und darum athmet man freier auf; denn noch ist Hoffnung vorhanden, daß auch Leonorens Rettungsplan gelingen werde. So sind wir denn gerüstet, hinabzusteigen in Florestan's Gefängniß.

Es ist seltsam, wenn Herr von Lentz bei Gelegenheit der Arie Florestan's (Nr. 11 F-moll), mit der der zweite Akt beginnt, sagt: „Das Gefängniß Florestan's ist das Gefängniß Beethoven's, unser Aller, ein Symbol der Hindernisse des Lebens, menschlichen Leidens, menschlicher Prüfungen. Das ist es, was die Schicksalsmusik des Fidelio, als eine in das Leben eingreifende, wesentlich von der durch den Komthur im Don Juan vertretenen Geistermusik unterscheidet", und kurz vorher: „Alles folgende ist nunmehr der Unterwelt der Kerker verfallen, aus der Beethoven als der höchste Ausdruck des Romantisch-Ungeheuren (?) in der Oper hervorgeht." Wir nwolle gern bekennen, daß wir nicht begreifen, was mit solchen leeren Tiraden gesagt ist. Aber dahin führen Behauptungen wie die: „Erst wo der Komponist in die Kerker hinabsteigt, da erst wird er der eigentliche Beethoven, der in der verfallenen Cisterne dem Opfer sein Grab gräbt." Nach unserer Ueberzeugung, wie wir sie in dem früheren dargelegt haben, ist Beethoven auch schon in allen früheren Nummern der eigentliche Beethoven, und es bedarf fürwahr nicht erst, daß ihn in dem musikalischen Drama die dumpfe Kerkerluft umwehe, um aus ihm den eigentlichen Beethoven zu machen, und um es ihm zu ermöglichen, in dem Kerker des Florestan seinen eigenen Kerker darzustellen, und auf diese Weise der Mozartschen Geistermusik eine Schicksalsmusik gegenüber zu stellen! Mozart's Don Juan enthält in Wahrheit, wenn der Ausdruck gestattet ist, Schicksalsmusik genug in beiden Finale's, ohne daß diese allein in den Tönen des Komthur zu suchen ist. Und was es gar mit dem „Romantisch-Ungeheuren" zu bedeuten haben soll, vermögen wir da am wenigsten zu sagen, wo es, wie hier, sich um rein menschliche Zustände handelt, um eine Handlung, die in geschlossener Folge bis

zur Katastrophe hin sich entwickelt, ohne irgend welche Beimischung von irgend Etwas von demjenigen, was sonst das Wesen des Romantischen ausmacht. — Nicht minder seltsam ist die Behauptung, Beethoven habe aus seiner damaligen Stimmung heraus nur diese Kerkerscenen als ihm zusagend darstellen können. Denn abgesehen davon, daß der ganze erste Akt eine solche Behauptung für den unbefangenen Beurtheiler in ihrer vollständigen Grundlosigkeit darlegt, so geben auch alle diejenigen Kompositionen Beethoven's, welche in dieselbe Zeit fallen, wir nennen unter ihnen nur die Pastoral-Symphonie, den besten Beweis, wie wenig Beethoven in dieser Zeit schon, wenn gleich durch sein Gehörleiden schmerzlich bewegt, durch manche Enttäuschung verletzt, der nur in bitterm Hohn gegen seine Ketten anstürmende Titane war. In dieser Zeit trug er noch in sich die Hoffnung auf eine einstige Verbindung mit seiner geliebten Julie Guicciardi, wie seine beiden Briefe*) aus dem Jahre 1806 beweisen. Ja gerade diese Liebe, die ihn so ganz beseelte, die ihm die beglückenden Bilder der Zukunft vor die Seele führte, sie war es, die ihn gerade diesen Stoff wählen ließ, den heldenmüthigen Sieg der aufopfernden Liebe einer Gattin. Und dieser Liebe gerade gelang es, ihm die seelenvollen Klänge zu entlocken, die er sie ausströmen läßt, und durch die noch heute Leonore jedes fühlende Herz wunderbar erfaßt. Diese Liebe war es, die ihn vorzugsweise zu jener Ekstase begeisterte, in der Florestan, fast schon hinsterbend, Leonore als seinen rettenden Engel schaut und ihr die Arme sehnend entgegen breitet. Sollte doch auch seine Julie über alle jene hemmenden Schranken des Ranges und Standes durch die siegreiche Kraft ihrer aufopfernden Liebe ihn hinweg-

*) Vergl. S. 27.

heben! — Doch genug zur Widerlegung dieser grundlosen vorgefaßten Ansichten. Wir gehen zu der Arie Florestan's selbst über. Ein langes Ritornell (F-moll $^3/_4$ Grave) eröffnet sie, bevor der Vorhang emporgeht. Es ist ein wahrhaft charakteristisches Tongemälde, das uns den unschuldigen Dulder, gegenüber dem auf ihn, nicht mehr hereinstürmenden, sondern langsam aber sicher ihn erdrückenden Verhängnisse darstellt. Schmerzenslaute entwinden sich seiner Seele unter den Schlägen des Geschickes; sie sind unnachahmlich durch die klagenden Töne der Flöten und Oboen gegeben, und wie sehr er auch bemüht ist, jenen Schlägen auszuweichen, immer näher, immer entschiedener tritt die Macht des feindlichen Geschickes an ihn heran, und er sinkt unter jenen wiederkehrenden Klagelauten fast darnieder. Da rollt der Vorhang auf und es ist, als ob öde, kalte Nacht uns umfinge. Das kurze Recitativ stellt uns auf unvergleichliche Weise den durch lange Leiden Ermatteten, Hinschwindenden dar. Aber wie ergreifend auch der Ausdruck des Schmerzes, er löst sich gar bald, unter glücklichster Anwendung einer enharmonischen Verwechselung, durch welche der Komponist nach dem hellen, freundlichen H-dur und von hier nach E-dur modulirt, in den milden Ton der Ergebung auf. Diese Stimmung seiner Seele, dieses ergebungsvolle Anerkennen der ewigen Gerechtigkeit auch in ihren geheimnißvollen, dunklen Wegen, dieses Fernsein von allem Murren, giebt ihm die ruhige Stille, in der er der glücklichen Vergangenheit gedenken, ihr Bild vor seine Seele führen kann und in der er seine Beruhigung darin findet, daß, was ihm auch widerfahren sei, er es nur dem zu danken habe, daß er seine Pflicht gethan. Dieser Erguß seiner tief bewegten Seele ist in der unvergleichlichen Arie (As-dur $^3/_4$ Adagio cantabile): „In des Lebens Frühlingstagen" enthalten. Sie trägt das

vollendetste Gepräge einer des edlen, christlichen Dulders würdigen Ergebung. Je mehr aber ihn das Bewußtsein der erfüllten Pflicht über sein Schicksal erhebt, um so natürlicher ist es, daß den in Ermattung Dahinschwindenden in dieser Aufregung seiner Seele, wie sie, als Ahnung bei dem ihm unbekannten Herannahen der Entscheidung seiner sich bemächtigt, eine Ekstase erfaßt, eine visionäre Begeisterung, die ihn die Rettung als nahe und seine Leonore als den rettenden Engel schauen läßt, bis daß er unter der überwältigenden Macht dieses Eindruckes ermattet zusammensinkt.

Dies ist es, was der Komponist in dem Schlußsatz (Poco Allegro $^4/_4$ F-dur) auf eine eben so schöne als durchaus charakteristische Weise in Tönen wiedergiebt. Florestan, erschöpft, singt nur in abgerissenen, durch Pausen unterbrochenen, musikalischen Sätzen; die Begeisterung läßt ihn auf Augenblicke erstarken, und so erhebt er die Stimme mehr und mehr in visionärer Entzückung, bis daß er ermattet wieder dahin sinkt. Meisterhaft ist übrigens in dieser ganzen Scene Florestan's die Benutzung der Blase-Instrumente; während sie schon in der Introduktion auf die glücklichste Weise zum Ausdruck der schmerzlichen Klagelaute verwendet werden, führen sie in höchster Anmuth das Thema des Ariosofatzes: „In des Lebens Frühlingstagen" ein und begleiten den Sänger während desselben in unnachahmlicher Verschlingung der Stimmen, bis daß der letzte Satz (Poco Allegro F-dur) beginnt; von hier an gehen sie auf eine höchst charakteristische Weise über dem Gesange in getragenen Tönen und in einem steten legato fort, das melodisch zugleich von hohem Reize ist und zu dem abgerissenen Gesange Florestan's einen festen Anhalt bildet; es ist, als ob auf diesen einer höheren Welt entstammenden Tonwellen der erschöpfte Florestan in das himmlische Reich hinübergetragen werde. Um so bezeichnender und eindrucksvoller ist, nachdem sich die Oboen noch wie

triumphirend in die höchsten Regionen erhoben haben, bei den letzten Worten Florestan's, das plötzliche Verstummen aller Blase-Instrumente von da an, wo Florestan ermattet hinsinkt; nur das Streich-Quartett hat noch den Schluß zu bilden im sempre piu dimin. bis zum pianissimo verhallend. — Wie weit wir auch entfernt sind, mit Herrn v. Lenz zu behaupten, diese eine Arie Florestan's sei allein eine ganze Oper, so ist doch das gewiß, daß sie in Tiefe der Auffassung, in einer eben so genialen, als malerisch charakteristischen Behandlung des Orchesters, so wie in der Kongruenz zwischen dem Text und der Musik nicht ihres gleichen hat. —

Das nunmehr folgende Grabduett (Nr. 12, Andante con moto 4/4 A-moll) wird auf eine sehr glückliche Weise melodramatisch eingeleitet. Die einzelnen musikalischen Sätze sind durchgängig, bei aller Kürze und Entfernung vom Haschen nach Effekt, echt charakteristisch; dahin gehört der Ausdruck des Hinabsteigens zu Anfange, das unstete und ängstliche Umhersehen bis dahin, wo Leonore sich überzeugt, der Gefangene lebe noch. Wie mild beruhigend treten hier die Oboen mit ihren gebrochenen Akkorden im zartesten legato auf! Und wieder bei den Worten: „Gott steh' mir bei, wenn er es ist!" wie mild versöhnend erscheint nun in den, wenn auch nur kurzen, abgerissenen Sätzen das Streich-Quartett, von den ausgehaltenen Tönen der Hörner gestützt, den Eindruck der scheinbaren Härte, der in Rocco's Drängen zur Arbeit liegt, durch den Trost der Hoffnung mildernd, bis daß das Duett selbst beginnt! Welch einem Aufwande von musikalischen Mitteln, welch einer Breite in der Ausführung dieser musikalischen Malerei würden wir bei jedem neueren Opernkomponisten begegnen, der eine Scene wie diese melodramatische bearbeitet hätte. Und hier welche Einfachheit! welche prägnante Kürze! Aber in ihr

jeder Ton bedeutsam und in jedem Tone der Meister! Wie aber schon in diesem melodramatischen Eingange, so ist es nicht minder in dem Duett selbst der Fall! Düster und schauerlich ist der Charakter des Musikstücks selbst; Rocco, in dem Boden grabend, mit seiner Arbeit beschäftigt, singt, ohne besonderes Hervorheben einer Melodie, nur parlant; aber sein Gesang macht durch die dem Kontre-Fagott zur Unterstützung der Kontrabässe zugewiesene Begleitungsfigur den erschütterndsten Eindruck. Ist es doch, als ob diese grausigen Töne einer unterirdischen Welt entstiegen! Wohlthuend kontrastirt damit der innige melodiöse Gesang der Leonore, den Flöten und Oboen in den hohen Lagen in lang ausgehaltenen Tönen höchst charakteristisch begleiten. Denn darin finden wir, während der ehrliche Rocco der Erde und ihrem gewöhnlichen Treiben angehört, höchst bezeichnend die erhabene Seelengröße Leonorens ausgedrückt, die sich über das Gemeine erhebt, und ob auch den Anstrengungen fast erliegend, in ihrer aufopfernden Liebe die Hoffnung des Sieges nicht aufgiebt. Und wieder da, wo Leonore selbst mit arbeitet, wie passend ist da der abgerissene Charakter des durch die Anstrengung stets abgebrochenen Gesanges, wie meisterhaft das Zwiegespräch in den kurzen Sätzen bis zur Fermate hin, wo wir unter einer höchst malerischen Begleitung den schweren Stein endlich emporrollen sehen! Hier ist die höchste Einfachheit mit unendlicher Naturwahrheit auf das Innigste verschmolzen. Die Wiederholung des Duetts, die nunmehr eintritt, ist besonders ausgezeichnet durch die siegesgewisse Hoffnung, zu der sich Leonore im Hinblick auf den gefangenen Gemahl erhebt. Unvergleichlich ist es, wie Rocco in der früheren parlanten Art, zur Arbeit zu singen, fortfährt, und Leonore daneben, ihres Sieges gewiß, in hinreißenden Tönen emporsteigt bis zum Jubel bei den Worten: „Ich

will, Du Armer, Dich befreien". Das ist die liebende, jedes Opfer fähige Gattin, die schon in der Arie sang: „Ich folg' dem innern Triebe, ich wanke nicht, mich stärkt die Pflicht der treuen Gattenliebe". Sie hat die Schauer der unterirdischen Kerkernacht überwunden, sie hat den Gatten geschaut, sie wird, das sagt uns ihr siegesgewisser Gesang, seine Retterin sein! Von jener Stelle an, die den Höhepunkt in dem Duett bildet, beginnt der Schluß, der in beiden Gesangspartien mit großer Wahrheit ganz parlant gehalten und in welchem Rocco den Fidelio zur Arbeit ermuntert, dieser aber ihn durch die Zusicherung rüstigen Mitarbeitens zu beruhigen sucht. Bis zum Schlusse dauert unausgesetzt die Triolenbegleitung fort, die dem Ganzen noch den Charakter einer gewissen drängenden Hast aufdrückt und nur am Schlusse treten die leeren Oktaven in Vierteltönen bis zum Pianissimo verhallend auf.

Das Terzett: „Euch werde Lohn in bessern Welten" (Nr. 13, A-dur $4/4$ Allegro) gehört wegen seiner melodiösen Lieblichkeit und der darin herrschenden tiefen Innigkeit mit Recht zu den beliebtesten Musikstücken in der Oper. Es ist hier wahrlich nicht nöthig, auf alle einzelnen Schönheiten hinzuweisen, aber das erscheint nicht überflüssig, hervorzuheben, mit welcher Meisterschaft Beethoven auch gegenüber der tiefsten melodiösen Innigkeit und dem getragenen Charakter in der Musik überall da, wo die Situation es erfordert, die abgerissene, durch Pausen selbst die Sylben eines Wortes unterbrechende Form wählt, um die innere Aufregung der Gemüther zu bezeichnen. Nicht unbeachtet darf bleiben, wie unwiderstehlich einschmeichelnd und bittend Leonorens Gesang da ist, wo sie Rocco zu bewegen sucht, er möge erlauben, dem Gefangenen mit einem Stückchen alten Brodes eine Erquickung zu bereiten, wie sie in ihrem Bitten immer dringender wird und endlich durch das sieben

Mal wiederholte C, welches durch Cis und D, dann zum E emporsteigt, bei den Worten: „Es ist ja bald um ihn gethan" unter wechselnder Harmonie unwiderstehlich in die tiefste Seele Rocco's eindringt und den gewissenhaften Diener bestimmt, ihr nachzugeben. Endlich ist meisterhaft das un poco piu Allegro, der Schlußsatz; das innigste Dankgefühl und der unendliche Schmerz, nicht mehr thun zu können, haben hier den musikalisch beredtesten und wahrsten Ausdruck gefunden. Das: „O Dank, o Dank" des Florestan, aus tiefster Brust des Unglücklichen entströmend, gegenüber der schmerzlichen Klage: „O mehr als ich ertragen kann" muß jede fühlende Seele wunderbar treffen und zu Thränen der Rührung bewegen.

Den Gipfel des dramatischen Effekts ersteigt Beethoven in dem Quartett (Nr. 14, Allegro con fuoco D-dur $^4/_4$), einem der vollendetsten Meisterwerke, die wir auf diesem Gebiete haben. Die zarten elegischen Klänge des vorangegangenen Terzetts sind verklungen; noch tönet aber in uns Florestan's schmerzlich wehmüthige Klage nach: „O daß ich Euch nicht lohnen kann", und wir fühlen mit ihm, wenn die reine menschliche Theilnahme, ihm hier von einem Unbekannten gezollt, einen Schimmer von Hoffnung in seiner Nacht des Leidens anfacht; ja, es ist uns, als könnte eine Leonore, wie wir sie eben geschaut in ihrem namenlosen Weh beim Anblicke des Gatten, dem sie selber das Grab graben helfen, und in ihrem schmerzlich seligen Entzücken dem Dahinschwindenden, wenn auch nur ein Stück harten Brodes und einen Tropfen Wassers als Labung darreichen zu dürfen, — als könnte solche Liebe in ihrer fast übermenschlichen Kraft und Aufopferungsfähigkeit nicht erliegen. — Da beginnt erschütternd das stürmische, wenn gleich nur ganz kurze und gerade dadurch um so wirksamere Ritornell, und jenes: „Er sterbe" des Pizarro, mit besonderer

Absicht von dem Komponisten im absteigenden Dreiklange von E-moll ohne besondere Accentuation gegeben, läßt uns den kalten, gefühllosen Tyrannen sehen, der, fern von jeglicher inneren Aufregung in dem Momente der Ausführung solches Verbrechens, eben nur es abgethan sehen will, ehe ihm irgend eine unerwünschte Entdeckung dessen droht, was hier die Nacht des Kerkers verbirgt. Wie viele Komponisten würden hier den Pizarro dies: „Er sterbe" Mal auf Mal haben wiederholen lassen, unter stets gesteigertem Pathos! Beethoven läßt es den kalten Bösewicht nur ein Mal dem untergeordneten Diener, dem Rocco, gegenüber aussprechen, um ihm anzudeuten, daß nun der Augenblick der Ausführung da sei. Erscheint er hier sonach kalt und scheinbar leidenschaftslos, so giebt's doch etwas, was auch seine in Verbrechen erstarrte gefühllose Seele noch beherrscht; nicht genügt es ihm, zu seiner Sicherheit des verhaßten Feindes sich zu entledigen; dieser soll es auch wissen, wessen Opfer er geworden; die Hölle, neidisch über die Kraft der Edlen im Guten, über ihre Begeisterung für Wahrheit und Recht, will den Triumph, dem Schwärmer für das Höhere es zeigen, daß sie ihn überwunden; darum tritt Pizarro in abgebrochenen Tönen, mehr rhythmisch deklamatorisch als melodisch gehalten, (giebt's doch für solche Stimmung keinen melodischen Ausdruck!) hin und unter düsterer Orchesterbegleitung, die in unausgesetzten Vorhalten, wie aus der Tiefe des Abgrundes, emporsteigt, unterbrochen von der immer mehr aufsteigenden und dadurch sich immer tiefer eingrabenden Figur der Bässe *), arbeitet

*) Wer wird hier nicht an Glucks Arie des Orest: „Die Ruhe ist dahin" erinnert und an den einen stets wiederkehrenden Ton der Bratsche, der die Seele zerschneidet! Wer nicht an das Duett zwischen Lodoiska und Durlinsky aus Cherubini's Lodoiska, das in seinem unaufhaltsamen Dahinstürmen unübertroffen da-

er sich in einem sempre piu forte bis zu dem fürchterlichen: „Als Rächer" auf dem hohen E empor, das nun über dem gebrochen in den einzelnen Intervallen absteigenden Dominanten-Akkorde von D im Fortissimo hell und kräftig oben liegt, als sollte es die Siegesgewißheit des Frevlers darstellen. Und nun, nachdem auch die letzte Spur des Unmenschlichen zurückgedrängt ist, da wiederholt er unter der einem rollenden Donner gleich auf und nieder wogenden Begleitung der Bratschen, Fagotten und Bässe seinen triumphirenden Rachegesang, seiner entmenschten Seele erst volles Genüge thuend. Wer hätte auch nur diesen ersten Theil unseres Musikstücks je gehört, ohne bis in alle Fibern hinein erschüttert zu sein? Da ist es als hörte man mit dem am Schlusse im Fortissime eintretenden Einsatz der Hörner und Trompeten die Posaunen des Gerichts ertönen, wie es die Hölle eben abhalten will! Und welch einen wohlthuenden Gegensatz bildet die Antwort Florestan's! Unter sanfter Begleitung nur der Blase-Instrumente in den einfachsten Akkorden einer Kadenz von D nach A spricht Florestan die Tonleiter in einer Quarte absteigend und darin seine Fassung und Ergebung unnachahmlich schön ausdrückend es aus: „Ein Mörder steht vor mir". Der Feind kann ihn wohl überwinden, aber nicht zum Schweigen bringen, nicht dahin, daß er nicht auch da noch todesmuthig ihn beim rechten Namen nenne. Noch einmal stürmt der rachedürstende Pizarro los; aber der gezückte Dolch läßt die in höchster Spannung so lange dagestandene Leonore hervorspringen und über den geliebten Gatten sich hinstürzen, um ihn mit ihrem Leibe zu decken. Ihr: „Zurück" auf dem hohen Gis wirkt wie ein elektrischer Schlag,

---

steht und vielleicht allein diesem Quartett würdig zur Seite steht.

nicht minder mit Angst als Entzücken den Hörer erfüllend. Nun aber einmal das Entscheidende geschehen, nun das schwache Weib einmal aus ihrem Dunkel hervorgetreten, in die Gefahr sich gestürzt, bereit, für den Gatten zu sterben, aber auch entschlossen, ihn um jeden Preis und wäre es das Leben des Feindes, zu retten, da wächst ihr Muth! Wie hinreißend ist das: „Durchbohren mußt Du erst diese Brust", wo sie durch lauter halbe Töne emporsteigt! Wie herrlich die Steigerung in dem Folgenden so markirt gehaltenen: „Der Tod sei Dir geschworen" unter der ununterbrochen wühlenden Begleitung des Streich-Quartetts, über welchem die Blase-Instrumente den unnachahmlichen Vorhalt auf dem letzten Achtel anfangs jedes Taktes, dann auch mitten im Takte, einschneidend haben, und neben welchem der Ruf eines Pizarro: „Wahnsinniger" wie ohnmächtig verhallt — bis zu dem ohne alle Begleitung, nach plötzlich abgebrochenem Sturme derselben, vorgetragenen: „Tödt' erst sein Weib!" Das hohe B, wer fühlt nicht, daß eine Welt darin liegt! Das erhabenste Selbstgefühl, das Bewußtsein des heiligsten Bandes und der unveräußerlichen Menschenrechte, aber auch die erhabene Zuversicht, so weit könne die Unmenschlichkeit nicht gehen! Und nun, nachdem der Kampf den Höhepunkt erstiegen, welch ein einfach wahrer Ausdruck der Verwunderung bei den Uebrigen, welch eine Innigkeit, ja Seligkeit in dem: „Ja, sieh hier Leonore", das Florestan nur zu imitiren vermag, aber nicht in der harmonischen Durchsichtigkeit mit der Leonore es gesungen, sondern auf der dissonirenden verminderten Septime stehend bleibend, zum Ausdruck seines fragenden Zweifels! Es sind nur wenige Takte, aber wo gäbe es etwas, das tiefer und wahrer wäre, als diese echt dramatische Musik, die den ganzen Meister in seiner Kraft nicht minder als in seiner Selbstbeherrschung dokumentirt. Wie viel hätte

sich hier ausspinnen lassen! Beethoven verschmäht es! Er zeichnet mit wenigen, aber kühnen Pinselstrichen das ergreifendste Gemälde! Er hält die Handlung in dem entscheidendsten Momente, wo Alles unaufhaltsam fortdrängt, nicht auf. Noch einmal läßt er Leonore dem staunenden Feinde, der es noch nicht wagt, sich ihrer zu bemächtigen, siegesgewiß entgegentreten. Endlich, da dieser sich ermannt und entschlossen, Beide seinem Grimme zu opfern, unter Aufnahme des ersten Thema's auf sie eindringt, da tritt zum siegesmuthigen Gesange der Leonore eine Wiederholung der ewig in Dissonanzen wühlenden Begleitung ein, immer mächtiger sich steigernd, bis Leonore das Pistol ihm vorhält mit den Worten: „Noch einen Laut und Du bist todt". Hatte sie vorher in dem: „Tödt' erst sein Weib" den Sprung einer Quinte auf das hohe B mit unvergleichlicher musikalischer Wirkung gethan, so steigt sie auch hier in dem: „Noch einen Laut" die Intervalle des Haupt-Dominanten-Akkordes von D bis zur Septime empor, während die Begleitung schon in denselben Intervallen abwärts sich bewegt, und diese Gegenbewegung um so mehr den Eindruck steigert; dann aber läßt der Komponist unendlich wahr und bezeichnend bei dem: „Und Du bist todt" sie hinabsteigen; ist doch der Tod selbst ein solches Hinabsteigen! Aber nicht das allein! Statt sie auf einem der Intervalle des Dominant-Akkordes schließen zu lassen, wodurch allerdings kein Abschluß bewirkt, oder statt durch denselben nach D-dur zu moduliren, wodurch der Eindruck abgeschwächt wäre, läßt er Leonore, wie von innerer Ahnung getrieben, durch den Dominant-Akkord von D nach F herabgehen! An und für sich schon frappirend, wird dies F aber von der wunderbarsten Wirkung dadurch, daß das Orchester nicht blos nach B modulirt, sondern unmittelbar damit zusammenfallend das Trompeten-Signal

auf dem Theater auf B eintritt, bei dessen Eintritt Leonore das Pistol dem Feinde entgegenstreckt! Eine Centnerlast fällt von unserer Seele! Wunderbar leicht athmen wir auf; die Rettung ist da! Und wie einfach harmonisch hat der Komponist dieses Gefühl der Rettung ausgedrückt! Nichts als eine vollkommene Kadenz auf B unter einer ausdrucksvollen melodischen Figur! Ob er auch seine Verwünschungen ausstößt, hier herrscht Pizarro nicht mehr; die reine Harmonie der dem Himmel entstammten Liebe hat die Dissonanzen des Verbrechers aufgelöst. Noch einmal und stärker ertönt das Rettungs-Signal, damit kein Zweifel übrig bleibe; da unterbricht der Komponist die Musik durch den kurzen Dialog zwischen dem rapportirenden Jacquino und Rocco durchaus wahr; denn Jacquino in seiner athemlosen Erschöpfung hat keine Ruhe zu einem recitativischen Gesange, abgesehen von dem, was wir oben über den Gebrauch des Recitativs bei Beethoven gesagt haben. Nun beginnt die Musik im tempo primo mit einem andauernden verminderten Septimen-Akkord auf Gis: „Es schlägt der Rache Stunde", aber er löst sich bald in den hellen Dreiklang von A auf, durch welchen der Komponist nach der Haupttonart D zurück modulirt. Hier ist es der frische Ausdruck der Siegeshoffnung der Gatten, der sich unausgesetzt steigert, bis daß Leonore unter der effektvollen Begleitung der Blase-Instrumente in höchster Lage auf dem hohen A ihre Siegesgewißheit freudig ausspricht. Ein kurzes Ritornell, Presto, an den Anfang erinnernd, schließt in kräftigen Akkorden das Ganze.

Der Gouverneur hat von seinem Verbrechen ablassen müssen. Rocco geleitet ihn mit Fackeln bon grè mal grè hinauf zum eben angekommenen Minister. Die Gatten sind allein, zum ersten Male nach langen Jahren der Trennung,

der Leiden, der unendlichsten Angst und Sorge. Was haben sie in diesen Augenblicken anderes, von dem die ganze Seele überströmt, als den Ausdruck „der namenlosen Freude“ sich an die treue Brust zu schließen; was anders, als das Gefühl der Wonne: „Du wieder mein!“ was anders, als das „Du bist's“, „ich bin's“ und das: „O Dank, dir Gott, für diese Lust“. Vor dieser Wonne verstummt aller Schmerz, alle Klage! sie sind vergessen; und ob auch einmal die Erinnerung daran noch auftaucht zu Anfange in dem: „Nach unnennbaren Leiden“, o dennoch ist auch diese Erinnerung bald zurückgedrängt durch das überselige Gefühl, das ihre Herzen erfüllt. Ist schon der Text hier, wie im Quartett, mit großer psychologischer Wahrheit, wenn gleich in großer Einfachheit, gegeben; — (wir wissen nicht, wie vielen Antheil Beethoven an der Umarbeitung des Textes durch Treitschke gehabt, aber wir tragen kein Bedenken, anzunehmen, da, wo es psychologische Wahrheit galt, werde er wenigstens nicht sich mit etwas Ungenügendem haben abfinden lassen, er, der philosophische Denker, der edle, wahre Mensch, der nichts mehr haßte, als Lüge und Verzerrung des Heiligen!) — Wie unendlich wahr und eben darum unübertroffen und Alles unwiderstehlich fortreißend ist die musikalische Behandlung dieses Duetts! (Nr. 15, G-dur C. Allegro vivace). Ohne jedes Recitativ, wie wäre dazu hier der Ort! beginnt das Orchester im pianissimo mit dem gebrochenen Dreiklange von G ununterbrochen im crescendo aufsteigend, bis zum fortissimo. Da beginnt dieser Wechselgesang der Wonne, sich unablässig ablösend und wiederholend, bis daß die Erinnerung an die Vergangenheit auftaucht; da erst eine plagalische Kadenz nach C; so lange, welche harmonische Einfachheit! nichts als G-dur! Wie wahr! Bedarf denn die seligste Lust einer Modulation? Ist sie sich selber

nicht genug? Will sie denn, daß es jemals anders werde? Dann, welche Innigkeit des Dankgefühls in dem: „O Dank, dir Gott, für diese Lust!“ Welch ein seliges sich Wiegen in dem wonnevollen Gefühl „mein Mann, mein Weib an meiner Brust, Du bist's, ich bin's!“ Wie reizend die Imitationen und Verschlingungen! Wie bedeutsam diese unausgesetzte legato-Begleitung, die denselben Charakter der Imitation an sich trägt! — Und nun das: „Leonore“, „Florestan!“ welche Seele darin! wie unnachahmlich ist die Fermate und von ihr der Durchgang vom D durch Cis zum C! wie hinreißend der Wechsel von Dur und Moll, bis endlich der Strom der Empfindung wieder sein altes Bette in dem ersten Thema findet, in dem er in namenlosem Jubel, das zweite Thema kurz wiederbringend, mit Dank gegen Gott schließt. Das kurze Ritornell läßt denselben Jubel des Gefühls in den aufsteigenden Akkorden der Blase-Instrumente ertönen, bis es in den absteigenden Bässen verhallt. Wenn je eines, so sind diese beiden Musikstücke, Nr. 14 und 15, aus einem Gusse! Und sie sind der Guß eines Meisters, der nicht übertroffen worden, dessen Tonsprache die Sprache des wahrsten Gefühls ist und daher so lange unwiderstehlich zur Seele dringen wird, als noch Empfänglichkeit für das Wahre, Reinmenschliche in ihr gefunden wird! Wie Viele haben Beethoven in den Hauptstücken dieser Oper, der Leonoren-Arie, dem Quartett und diesem Duett, (selbst in der Pizarro-Arie) nachgeahmt! Man denke an Weber im Freischütz und in der Euryanthe, Marschner im Vampyr, Meyerbeer! Wie viel weiter sind sie aber gegangen! Und haben sie ihn übertroffen? Ist das erste gerade so unmöglich, wie es unmöglich ist, eine Raphaelsche Madonna zu übertreffen, oder ein Weltgericht des Michel Angelo, so gehören auch zu dem Erreichen ebenbürtige Genien! Seitdem aber Beethoven dahinge-

gangen, es sind nun dreißig Jahre her, da warten wir noch auf Einen, der ihm ebenbürtig wäre!

Einem Finale des zweiten Aktes an dieser Stelle dürfte es mehr, wie leicht irgend einem andern in einer Oper schwer werden, seinen Platz ganz auszufüllen. Ein spannendes Interesse an einem Abschluß der Handlung fehlt gänzlich nach dem Vorangegangenen. Die Handlung ist zu Ende; ob der Minister, Gerechtigkeit übend, noch persönlich auftritt, ist uns sehr gleichgültig; das Trompeten-Signal verkündigte ihn uns; Leonore und Fidelio haben das Gefühl gerettet und einander wiedergegeben zu sein in seiner ganzen Wonne genossen; der Bösewicht hat seine Sache vollkommen aufgegeben! So ist eigentlich Alles zu Ende, und es wäre jedenfalls gerathen gewesen, diesem Tonstück jede unnütze Länge zu nehmen. Der Minister, nachdem er den Jubelruf der aus Kerker und Banden Erlösten empfangen, hätte wenigstens, während Leonore und Florestan sich der Seligkeit des Wiedersehens überließen, von allem unterrichtet sein müssen, um dann nur als Repräsentant der Gerechtigkeit sich darzustellen und ein kurzer Chor, als Ausdruck des Dankes gegen den Herrscher, der Gerechtigkeit übet und Gnade walten läßt, hätte das Ganze abschließen sollen. Dann wäre die Stimmung wenigstens nicht so abgeschwächt, wie es thatsächlich in diesem Finale (Nr. 16) geschieht durch die breite Entfaltung in der Erzählung dessen, was zur Aufhellung des über diesem Staatsgefängnisse schwebenden Dunkels für den Minister erforderlich ist. Aber dann hätte Beethoven seinem innersten Herzensbedürfnisse nicht ein Genüge gethan. Wie er die ganze Oper geschrieben als eine Verherrlichung der echten, alle Hindernisse überwindenden, jedes Opfer freudig darbringenden Frauenliebe, so ist es auch nicht, wie Herr von Lenz meint, ein Hymnus der Freude, den er uns in die-

sem Finale giebt, nein, es ist ein Loblied, ein Hymnus auf die treue Gattenliebe und in diesem ergeht er sich in breiter Entfaltung, wie in mancher seiner späteren Instrumental-Kompositionen; er vergißt den dramatischen Komponisten und läßt nur den Menschen allein gewähren, den seine eigenen Hoffnungen auf seine über Alles geliebte Juliette und deren Opferfähigkeit über den Kampf mit den Verhältnissen und ihrer Gewalt erheben. Auf diese Weise hat das ganze Tonstück schon von vornherein eine Anlage erhalten, die seine eigentliche Wirkung nothwendig abschwächen mußte. Achten wir aber auf die Musik selbst, so wird allerdings die Lage des Komponisten doppelt schwer! Was ließ sich nach den fünf Nummern, die den ganzen zweiten Akt bilden, von Florestan's Arie im Kerker an, bis zum Duett, dem Wonnegesang der Geretteten, noch schreiben, das daneben hätte aufkommen können! Was selbst von einem Beethoven! Immerhin mögen wir auch in diesem Finale einzelne Sätze finden, die von unvergleichlicher Schönheit sind; für ein so groß angelegtes Tonstück gab es nach jenen Nummern des zweiten Aktes eigentlich keine Musik mehr. — Indeß wir wenden uns zum Einzelnen. Die marschartige Introduktion, die das Ganze eröffnet und die schon am Schlusse das Thema des Chores vorbringt, ist effektvoll und an ihrem Platze; nicht minder der Chor selbst, der den Ausdruck des freudigen Dankes der aus Kerker und Banden Erlösten enthält, und aus dem wir als besonders charakteristisch die Stellen hervorheben, in denen die Gefangenen des Grabes gedenken, das sie umfangen, wenn gleich wir uns mit der Deklamation bei der Wiederholung der Worte: „Vor unsres Grabes Thor erscheint" nicht einverstanden erklären können, für welche Wiederholung wir überhaupt keinen Grund anzugeben wissen. Das Recitativ des Ministers, das sehr bald in ein Recitativ

a tempo und dann am Schlusse in den Charakter eines arioso übergeht, ist, abgerechnet einige Nachlässigkeiten in der Deklamation, ausgezeichnet schön und giebt einen Beweis, wie sehr Beethoven es verstanden, in wenigen Tönen einen Charakter zu zeichnen. Wer fühlt hier nicht, und wenn er den Text nicht kennt, den reinsten Ausdruck wahren Adels der Gesinnung und am Schlusse den des echten Wohlwollens und Mitgefühls! Der nun folgende Mittelsatz ist an sich dramatisch sehr effektvoll und auch musikalisch wirkt er durch das Drängende, was in der Begleitungsfigur liegt und durch einzelne deklamatorische Effekte wie bei den Worten Pizarro's: „Vollziehn mit ihm", wo Beethoven offenbar absichtlich gegen alle Regel diese Worte musikalisch deklamirt. Es entspricht dieser Satz sehr wohl dem unruhigen Durcheinander dieses Moments, wo Rocco sich nicht genug beeilen kann, Alles auszusprechen, was er auf seinem Herzen hat, und zwar in seiner naiven und etwas prosaischen Weise, stets unterbrochen von dem Minister, Pizarro und Marcellinen. Indeß es fehlt uns das Interesse bereits, und daher thut es wohl, wenn, nachdem der Minister Leonore aufgefordert, ihrem Gemahl selbst die Ketten abzunehmen, der unvergleichlich schöne Mittelsatz (sostenuto assai F-dur $^3/_4$) beginnt. Hier ist wieder Beethoven in seiner ganzen Tiefe und Innigkeit. Das einfache Ensemble von dem Zusammentritt der Stimmen an, im Tone einer preghiera gehalten, erhebt sich zum Schlusse mit den in Terzen aufsteigenden Stimmen der Gatten zur Gottheit und bringt mit seiner Fermate auf dem hohen B einen wunderbar ergreifenden Eindruck hervor. Nun folgt der Schlußchor (Allegro ma non troppo C-dur $^4/_4$), der sich zuletzt zu einem Presto steigert. Das erste an und für sich ganz angemessene, wenn gleich nicht hervorragende Thema wird von einem

Mittelsatze unterbrochen, der sehr zart gehalten ist. Am meisten abgestoßen fühlen wir uns, wenn, nach einem Aufruf des Chores Leonorens edlen Muth zu preisen, Florestan hervortritt und nun das Thema des Chores unter variirter Begleitung desselben vorträgt, und darauf selbst Leonore ihn ablöst, indem sie, ebenfalls unter Begleitung des Chores, das Verdienst ihrer rettenden That der Liebe beimißt, die es ihr habe gelingen lassen. Wir gestehen es, nicht zu begreifen, wie Beethoven sich dieses Finale in dieser Form habe aneignen können, wie er nicht dagegen protestirt und auf eine Umarbeitung gedrungen haben sollte, wenn wir nicht in dem oben angedeuteten Motiv den Schlüssel zur Lösung dieses Räthsels finden sollen. Die Steigerung des Chores zum Presto ist nur noch interessant durch die Ineinanderfügung beider Themen des Chores in den einzelnen musikalischen Strophen und durch die Steigerung des Effekts durch die Modulation nach A.

Wir sind am Ende. Bedarf es nach dieser ästhetischen Würdigung der einzelnen Nummern, bei der wir zuweilen, hingerissen von der Schönheit und unnachahmlichen Vollendung des Einzelnen, vielleicht nur zu lange verweilten, noch dessen, daß wir am Schlusse noch einen Blick auf das Ganze werfen, um darzuthun, daß dasjenige, was so im Einzelnen vollendet dasteht, auch ein organisches Ganze bilde, daß in ihm Alles, bis auf das letzte Finale, auf das vollkommenste zusammenstimme? Wir wagen vielmehr kühn zu behaupten, es muß sich jedem empfänglichen Hörer, jedem sinnigen Betrachter diese Ueberzeugung auf das entschiedenste aufdrängen, und wenn er bei andern Opern, wessen Namen sie auch tragen, mehr oder weniger das Einzelne vortrefflich findet: hier ist es das Ganze, das als ein bis dahin unübertroffenes Kunstwerk dasteht und zur

Bewunderung stimmt. Möge denn das durch italienische Musik verweichlichte, das durch Meyerbeersche Tonmassen überreizte, möge das durch die moderne französische pointirte Rhythmik eines Auber und Genossen verflachte Publikum zu dem Heros der dramatischen Musik, zu Beethoven, zurückkehren, zu ihm, dem echten Interpreten des edelsten menschlichen Gefühls, zu ihm, dem echten musikalisch-dramatischen Tondichter, und es wird besser stehen um unsere Oper! Wohl ist es wahr, wo die Kunst fiel, ist sie durch die Künstler gefallen; aber es ist nur Wenigen, wie einem Beethoven, gegeben, auf dem Gebiete der dramatischen Kunst insbesondere, es sei nun im Worte, oder auch im Tone, dem Höchsten unverwandt nachzustreben, wenn dem Gewöhnlichen, dem nur dem sinnlichen Ohre Wohlthuenden, dem nur dem flachen Geschmack Fröhnenden alle Huldigungen dargebracht und Ruhmeskränze geflochten werden, und immer hat auch der Beifall der Menge auf den Künstler mächtig eingewirkt. War doch auch Beethoven dagegen nicht gleichgültig! Und wenn er auch bei solcher ihm versagten Anerkennung auf dem Gebiete zu schaffen nicht aufhörte, auf welchem er am wenigsten ein Zujauchzen der Menge erwarten konnte, nämlich auf dem der Instrumentalmusik, vom Schaffen auf dem Gebiete der dramatischen Musik stand er doch ab, und zwar zunächst wegen der Verkennung, die ihm für sein erhabenes, reines Streben ward!

Anhang.

Die übrigen dramatischen Ouvertüren Beethoven's.

Beethoven hat eilf Ouvertüren geschrieben, aber sie sind nicht blos von verschiedenem Charakter, sondern auch sogar von sehr verschiedenem Werthe. Vier der vorzüglichsten haben wir im Obigen besprochen, die drei Leonoren-Ouvertüren und die zum Fidelio. Außerdem haben wir von ihm eine zum Prometheus, einem Ballet, zum Coriolan, zum Egmont, dann eine zu den Ruinen von Athen, zur Namensfeier, zum König Stephan und zur Weihe des Hauses. Unter diesen letzten sieben zählen wir überhaupt nur die zum Prometheus, Coriolan, Egmont und zur Weihe des Hauses zu den vorzüglichen. Für unsern besonderen Zweck, den der Charakteristik Beethoven's, als eines dramatischen Tondichters, haben wir es nur mit zweien von jenen zu thun, mit der zum Coriolan und Egmont. Denn die Ouvertüre zum Prometheus, op. 43, war zu einem Ballet von Vigano: „Die Geschöpfe des Prometheus", 1799 geschrieben, und ohne daß der Komponist hier irgend die Absicht haben konnte, ein dramatisches Tonwerk zu schreiben, ist sie, der ersten Periode seines Schaffens angehörend, oder wenigstens auf der

Grenze derselben stehend, eine höchst frische, lebendige und effektreiche Konzert-Ouvertüre. Ihr liegt die Form der damaligen Ouvertüren wesentlich zum Grunde; dennoch zeigt sich auch schon in ihr bei der Verarbeitung im zweiten Theile der freiere Beethovensche Geist. Sie ist durch den scharfen Gegensatz, den die beiden Hauptthemen bilden, das erste frisch dahinrollende, das zweite sehr melodiöse und zarte, das besonders durch die Blase-Instrumente sehr wirksam wird, im hohen Grade effektvoll und wird stets in Konzerten mit Recht die ungetheilteste Anerkennung finden; nur eine dramatische Ouvertüre in dem Sinne, daß sie uns die Handlung des Stückes gewissermaßen im engen Rahmen abspiegele, ist sie nicht. — Noch weniger hat der Komponist eine derartige Absicht bei der Ouvertüre zu den „Ruinen von Athen" (op. 113) gehabt. Er schrieb sie zu dem Fest- und Nachspiel gleiches Namens von Kotzebue, das zur Eröffnung des Theaters in Pesth im Jahre 1812 bestimmt war. Zeichnen sich auch einige Piecen dieses Festspiels, z. B. der Chor der Derwische: „Du hast in Deines Aermels Falten", so wie die Marcia alla turca durch eine höchst originelle Auffassung und Durchführung aus, die Ouvertüre gehört zu den schwächeren Produktionen Beethoven's, und kann von uns, als unserm Zwecke außerdem ganz fern liegend, um so mehr übergangen werden. — Dagegen hat Beethoven im Jahre 1822, als am 3. Oktober das Namensfest des Kaisers Franz zugleich mit der Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt gefeiert ward, bei der Wiederholung und theilweisen Umarbeitung der Ruinen von Athen eine neue für diesen Zweck komponirte Ouvertüre zur Aufführung gebracht, welche auch den Titel führt: „Zur Namensfeier", op. 115. Sie ist groß angelegt und durch die große Doppelfuge bedeutend. Aber eine dramatische Ouvertüre ist sie nicht. —

In die Zeit des Jahres 1812 fällt noch die Ouvertüre zu „König Stephan", op. 117, ebenfalls zur Eröffnung des Theaters in Pesth geschrieben. Wir können auch dieser Arbeit des Komponisten keinen besonderen Werth beilegen. Er selbst scheint für die Festlichkeiten, zu denen er die beiden Ouvertüren, op. 113 und 117, zu schreiben hatte, nicht eben eine besondere Begeisteruug in sich getragen zu haben, daher lassen uns beide Ouvertüren, die im Wesentlichen in ihrer Anlage der zum Prometheus gleichen, gänzlich kalt, da ihnen in Betreff der Hauptthemen alles Interesse abgeht. Beethoven hat sie auch selbst in der Zeit, wo sie geschrieben wurden, herauszugeben sich nicht veranlaßt gesehen, sondern erst kurz vor der Vollendung der großen Missa solennis (op. 125) erschienen sie, in einer Zeit, in der finanzielle Bedrängnisse ihn nöthigten, so manches früher Zurückgelegte zu veröffentlichen, wozu wir ohne Bedenken op. 118 bis 122 zählen. Ward doch der erhabene Tondichter, der sich in jenen unvergleichlichen Meisterwerken, den Sonaten op. 110 und 111, so ganz, ohne Rücksicht auf die Welt, die ihn nicht verstand, seinem schaffenden Geiste überlassen, für diese echten Kabinetsstücke nur zu schlecht honorirt und fand dasselbe doch in Betreff jener Messe statt. Wer weiß, ob unter anderen Verhältnissen das Publikum jene Ouvertüren je gedruckt gesehen haben würde! — Vortheilhaft dagegen unterscheidet sich von den genannten Ouvertüren die: „Zur Weihe des Hauses", op. 124. Sie ist ein echt Beethovensches Musikstück, originell in der ganzen Anlage, von allem Bisherigen durchaus abweichend, und meisterhaft in der Ausführung. Wir können aber auf eine genauere Besprechung derselben darum nicht eingehen, weil auch sie, eben so wenig als die andern, eine dramatische Ouvertüre ist, wir also auch an ihr keinen Beweis für Beethoven's großes musikalisches Genie zu

geben vermögen. Für diesen Zweck eignen sich nur die beiden noch übrigen Ouvertüren, die zum Coriolan und zum Egmont.

1. Ouvertüre zu Coriolan. (C-moll op. 62.)

In Wien war in jener Zeit von Heinrich v. Collin eine der Shakespeare'schen nachgebildete Tragödie Coriolan auf dem Hofburgtheater zur Aufführung gekommen. Für diese schrieb Beethoven seine Ouvertüre. Ist sie darum aber etwa nicht zugleich eine zu Shakespeare's unvergleichlicher Tragödie, die von Collin höchstens in abgeschwächter Gestalt dem Publikum vorgeführt ward? Wir behaupten sogar, sie ist ganz eigentlich eine zur Shakespeare'schen Tragödie. Beethoven, der seinen Shakespeare eben so ernst und unausgesetzt studirte, wie er ihn, den ihm allein ebenbürtigen Genius, tief verehrte und zu ihm unwiderstehlich sich hingezogen fühlte, er hat seine Begeisterung zu diesem Tonwerke, das als ein aere perennius dasteht, nur aus dem großen Britten geschöpft, und nur dessen unvergleichliche Tragödie konnte in dem verwandten Geiste eine solche Schöpfung hervorrufen. Daher ist es denn auch gekommen, daß dieses Musikstück erst mehr und mehr verstanden und in seinem eben so reichen als tiefen Gehalt gewürdigt worden ist, seitdem das Verständniß des erhabensten dramatischen Dichters ein allgemeineres geworden. — Woher aber kommt es, daß diese Ouvertüre jedesmal einen so gewaltigen unwiderstehlichen Eindruck macht? Nicht, weil sie etwa eine der vorzüglichsten Ouvertüren nach älterem Zuschnitt ist, oder eine der modernen Programm-Ouvertüren, die auf glückliche Weise die Hauptmotive einer Oper an uns vorüberführen, — und durch die Erinnerung an die wirksamsten Momente der Oper selbst (die hier ja nicht

existirt), einen um so entschiedeneren Eindruck machen; sondern, weil sie eine wahrhaft dramatische Ouvertüre, ja die vollendetste ist, die wir in dieser Art haben; endlich, weil sie, und das ist ihr Hauptverdienst, nur Ouvertüre zum Coriolan ist und vor keinem anderen Stücke an ihrer Stelle sein würde. Wir wollen davon ganz absehen, daß im Allgemeinen die inneren Kämpfe des Coriolan, die den Gegenstand der Tragödie ausmachen, auch Beethovensche Kämpfe sind; daß uns der Dichter in diesem Werke ein Stück seines inneren Seelenlebens giebt; wird nicht der ganze Verlauf der Shakespeare'schen Tragödie hier an uns vorübergeführt? Die ersten gewaltigen Akkordschläge, sie malen uns das Erstaunen des Helden darüber, daß man aus dem römischen Lager, das nunmehr ihm durch seine Schuld ein feindliches geworden, eine Gesandtschaft an ihn sendet, an ihn, dessen unbeugsamen Sinn man doch kennt. Darauf erhebt sich der Sturm in seinem Innern bei dem Gedanken, das Vaterland wolle den verrätherischen Sohn zu seiner Pflicht zurückführen; die Leidenschaft versucht es, den unheilvollen Abfall und Verrath als unvermeidlich und gerechtfertigt zu bezeichnen. Das geschieht in echter musikalischer Dialektik durch die aufsteigende Akkordreihe bis zu jenen Akkordschlägen im sforzando, welche die Entschiedenheit des Widerstandes ausdrücken. Siehe! da nahen die gebeugten, trauernden Frauengestalten mit bittender, flehender Gebehrde! Wer hat je ein tiefer empfundenes und darum unwiderstehlicher zur Seele dringendes Flehen musikalisch ausdrücken gehört, als dasjenige, das hier ertönt! Man sieht im Geiste, wie Mutter und Gattin abwechselnd ihn nicht bestürmen, aber mit der Wahrheit ihres Schmerzes zu erweichen beginnen, und je weniger der Römer, der vor Allem ein Sohn des Vaterlandes war, seine That vor seinem Bürgergewissen zu rechtfertigen vermag, um so mehr

ahnen wir schon sein Erliegen. Mag er auch anfangs ihnen widerstehen, ihnen den Undank des Vaterlandes vorhalten, und daraus die Nothwendigkeit seiner Handlungsweise herleiten; Mutter und Gattin schmiegen sich mit ihren Bitten und Klagen immer inniger an ihn an und lassen nicht mehr von ihm ab! Noch einmal versucht er es, ihnen zu widerstehen; der Sturm in seinem Innern beginnt aufs Neue! Er sieht ja vor sich entweder des Vaterlandes Untergang oder den eigenen. Dennoch die Liebe, die, im Bewußtsein ihres unvergänglichen Seins, den zeitlichen Untergang des Geliebten als Sühne der Schuld nicht scheut, damit dieses zeitliche Erliegen die Bürgschaft des ewigen Sieges sei, sie überwindet in dem Helden den gekränkten Stolz und das Rachegefühl! Er wird wieder Gatte, Sohn und römischer Bürger und sinkt, überwunden von der Allgewalt der Liebe, den Seinen ans Herz, ihnen gelobend, nicht das Schwert gegen das Vaterland zu ziehen, aber damit zugleich sich selbst unvermeidlich dem Tode weihend. So hören wir ihn denn am Schlusse der Ouvertüre die letzten Athemzüge verhauchen, und der Komponist hat uns in derselben eine der Shakespeare'schen ebenbürtig zur Seite stehende musikalische Tragödie vorgeführt. Das aber vermochte nur ein Beethoven!

2. Die Musik zu Egmont. op. 84.

Egmont, der Freiheitsheld der Niederländer, mußte auf einen Beethoven bei seiner vorherrschend republikanischen Gesinnung in der Göthe'schen Bearbeitung den tiefsten Eindruck machen. Kein Wunder, wenn er auch zu dieser Tragödie eine Ouvertüre zu schreiben sich gedrungen fühlte. Aber er ließ es bei ihr nicht bewenden; er komponirte die Lieder Clärchens, er schrieb Entreakte, zu denen er selbst Programme gab, und durch die er für seine Person wenigstens die nicht